6

IUNIE 1989

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Mesajul tovarășului Nicolae Ceaușescu secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, cu prilejul Simpozionului omagial „Mihai Eminescu" 1

Doru Popovici
Critica muzicală — factor de educație patriotică 3

Speranța Rădulescu
Tendințe în evoluția muzicii noastre folclorice . 5
Din activitatea uniunii compozitorilor 7

ÎNSEMNĂRI

Marcel Frandeș
Cîteva implicații ale unor categorii estetice în arta interpretării muzicale 9

CREAȚII

Fred Popovici
Simfonia „Jurnal" de Maia Ciobanu 11

Anca Florea
Constantin Bobescu — 90 de ani 15

PORTRETE DE INTERPREȚI

Adrian Iorgulescu
Steliana Calos 17

Anca Florea
Viniciu Moroianu 18

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează: Mihai Cosmin-Bobescu, Veronica Berbescu-Zbarcea, Elena Zottoviceanu, Nicolae Brînduș, Michaela Roșu, Ada Brumaru, Anca Florea, Petre Codreanu, Alfred Hoffman, Mihai Cosma, Luminița Vartolomei, Marin Marian, Grigore Constantinescu, Casiu Barbu, Alexandru Bădulescu 20

DE PESTE HOTARE

Cristina Sârbu
Anca Florea
Prezențe românești 34

Madeleine Karacașian
Globul muzical 35

Angela Jianu
Note 36

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Ileana Ursu
Gheorghe Dumitrescu — portrait 38

Eugen Pricope
Iosif Gerstenengst — une vie devouée à la musique d'orgue 43

SOMMAIRE

Le Message de Nicolae Ceaușescu, secrétaire général du Parti Communiste Roumain et président de la République Socialiste de Roumanie, à l'occasion du Symposium organisé en honneur du centenaire de la mort du poète Mihai Eminescu 1

Doru Popovici
La critique musicale, un facteur d'éducation patriotique 3

Speranța Rădulescu
Tendances dans l'évolution de notre musique folklorique 5
De l'activité de l'union des compositeurs . . . 7

NOTES

Marcel Frandeș
Certaines catégories esthétiques dans l'interprétation musicale et quelques-unes de leurs implications 9

ŒUVRES

Fred Popovici
La Symphonie „Journal" de Maia Ciobanu . . 11

Anca Florea
Constantin Bobescu à ses 90 ans 15

PORTRAITS D'INTERPRÈTES

Adrian Iorgulescu
Steliana Calos 17

Anca Florea
Viniciu Moroianu 18

LA VIE MUSICALE

Signataires: Mihai Cosmin-Bobescu, Veronica Berbescu-Zbarcea, Elena Zottoviceanu, Nicolae Brînduș, Michaela Roșu, Ada Brumaru, Anca Florea, Petre Codreanu, Alfred Hoffman, Mihai Cosma, Luminița Vartolomei, Casiu Barbu, Alexandru Bădulescu 20

LA VIE MUSICALE À L'ÉTRANGER

Cristina Sârbu
Anca Florea
Présences roumaines 34

Madeleine Karacașian
Le globe musical 35

Angela Jianu
Notes 36

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Ileana Ursu
Gheorghe Dumitrescu — portrait 38

Eugen Pricope
Iosif Gerstenengst — une vie dévouée à la musique d'orgue 43

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

ANUL XXXIX NR. 6 (441) IUNIE 1989

MESAJUL TOVARĂŞULUI NICOLAE CEAUŞESCU
secretar general al Partidului Comunist Român, preşedintele Republicii Socialiste România, cu prilejul Simpozionului omagial „Mihai Eminescu"

În numele Comitetului Central al Partidului Comunist Român, al Consiliului de Stat şi Guvernului Republicii Socialiste România, precum şi al meu personal aducem un fierbinte omagiu marelui poet Mihai Eminescu, care, prin nemuritoarea sa operă, a cîntat poporul român, trecutul, prezentul şi viitorul său, înscriindu-se pentru totdeauna în conştiinţa întregii noastre naţiuni şi în patrimoniul culturii universale ca exponent al unor luminoase idealuri şi năzuinţe de dreptate socială şi naţională de afirmare liberă, demnă şi independentă a României.

Simpozionul omagial, prin care oamenii de ştiinţă şi cultură cinstesc memoria poetului naţional Mihai Eminescu, constituie un puternic imbold pentru toţi creatorii de literatură şi artă din ţara noastră de a-şi pune întreaga lor creaţie — urmînd strălucitul exemplu al marelui lor înaintaş — în slujba poporului, a dezvoltării cuceririlor sale revoluţionare, a făuririi socialismului şi comunismului, a ridicării României pe trepte tot mai înalte de civilizaţie şi progres.

Poet al poporului său, Mihai Eminescu a lăsat posterităţii imaginea unui artist legat trup şi suflet de pămîntul ţării sale, de aspiraţiile spre mai bine ale maselor populare, receptiv la problemele majore ale epocii în care a trăit, ale luptei pentru apărarea şi afirmarea fiinţei naţionale — care au constituit în permanenţă izvorul veşnic viu al minunatei sale creaţii.

Nimeni mai mult decît Mihai Eminescu n-a dat expresie şi n-a contribuit într-o asemenea măsură la afirmarea şi punerea în valoare a frumuseţii limbii române, a spiritului de înţelegere a legilor dezvoltării lumii. Cît de minunat sună şi astăzi genialele versuri din poezia „La steaua" : *„La steaua care-a răsărit / E-o cale-atît de lungă, / Că mii de ani i-au trebuit /, Luminii să ne-ajungă"*.

În opera lui Eminescu şi-au găsit o nemuritoare oglindire paginile cele mai glorioase ale istoriei naţionale, profundul patriotism al poporului român, gata să-şi apere cu orice sacrificiu viaţa demnă şi libertatea. Cît de minunat răsună cuvintele pline de demnitate prin care Mircea cel Mare afirma — în *„Scrisoarea a III-a"* — hotărîrea poporului român de-a-şi apăra libertatea şi independenţa !

„Eu ? Îmi apăr sărăcia şi nevoile şi neamul / Şi de-aceea, tot ce mişcă-n ţara asta, rîul, ramul, / Mi-e prieten numai mie, iară ţie duşman este".

Preţuind toate popoarele şi valorile create de ele, Eminescu i-a urît pe cei care s-au rupt de popor şi s-au pus în slujba străinilor. Neîndurătoare, dar profund îndreptăţite, izvorîte din cel mai curat patriotism, răsună versurile sale din *„Doina"* : *„Cine-a îndrăgit străinii, / Minca-i-ar inima cîinii, / Mînca-i-ar casa pustia, / Şi neamul nemernicia —"*.

Opera lui Eminescu a dat expresie marilor lupte sociale, încrederii în rolul proletariatului, al muncitorimii, pe care a chemat-o — prin versurile sale devenite legendare, din poezia *„Împărat şi proletar"* — la luptă unită împotriva vechii orînduiri : *„Zdrobiţi orînduiala, cea crudă şi nedreaptă, / Ce lumea o împarte în mizeri şi bogaţi ! / Atunci cînd după moarte răsplată nu v-aşteaptă. / Faceţi ca-n astă lume să aibă parte dreaptă, / Egală fiecare, şi să trăim ca fraţi !"*.

Cît de profund legată de creaţia lui Eminescu, de prezentul şi viitorul ţării noastre, cît de luminoasă şi înălţătoare se arată dragostea lui pentru pămîntul patriei ! *„Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie, Ţara mea de glorii, ţara mea de dor ? / Braţele nervoase, arma de tărie, / La trecutu-ţi mare, mare viitor !... / Dulce România, asta ţi-o doresc"*.

Scanned with OKEN Scanner

Această fierbinte urare a lui Eminescu și-a găsit astăzi deplina împlinire în patria noastră socialistă, liberă și independentă, în care poporul — zdrobind orînduirea cea crudă și nedreaptă, lichidînd pentru totdeauna exploatarea și asuprirea — își făurește, în strînsă unitate, sub conducerea partidului nostru, propriul său viitor, socialist și comunist.

Constituie o mare mîndrie pentru poporul român faptul că în anii ce au trecut de la eliberarea țării, și îndeosebi după Congresul al IX-lea al partidului — care a inaugurat o perioadă de profunde transformări revoluționare în toate domeniile —, România a obținut strălucite realizări în făurirea societății socialiste, în creșterea potențialului economic și a avuției naționale, în înflorirea științei, artei și culturii, în ridicarea generală a nivelului de trai, material și spiritual, al tuturor oamenilor muncii.

Toate aceste istorice realizări ilustrează cu putere justețea politicii partidului nostru comunist, forța și superioritatea orînduirii socialiste, pe care o edificăm cu succes în România, minunata capacitate a poporului român de a asigura — sub conducerea partidului — progresul și înflorirea continuă a patriei noastre socialiste.

Omagiind astăzi opera luminoasă a lui Mihai Eminescu — ca de altfel a tuturor marilor creatori din toate domeniile —, avem datoria să dezvoltăm și să îmbogățim permanent, cu noi și noi creații, minunatul patrimoniu național — tezaur de gîndire înaintată, revoluționară, care, prin conținutul de idei și mesajul profund umanist și patriotic, reprezintă o contribuție de seamă la mobilizarea întregului popor în edificarea noii orînduiri, la formarea și educarea omului nou, înaintat, constructor conștient și devotat al socialismului și comunismului în România.

Apreciind munca și realizările creatorilor de artă și cultură contemporani, partidul, societatea noastră le adresează acestora chemarea de a realiza noi opere literar-artistice, de toate genurile, care să reflecte pe larg marile înfăptuiri ale poporului român, strălucitele fapte ale constructorilor socialismului care, într-o perioadă istorică scurtă, au ridicat patria noastră la un nivel înalt de civilizație și cultură, transformînd năzuințele și visurile înaintașilor despre un viitor liber și fericit, într-o realitate concretă a României de azi.

Așa cum a făcut însuși Eminescu, numai trăind împreună cu poporul, realizînd creații legate de viața poporului, participînd activ la făurirea prezentului și viitorului patriei noastre, creatorii de literatură și artă de azi pot realiza opere de înaltă valoare, își pot îndeplini nobila misiune ce le revine în amplul și complexul proces al dezvoltării revoluționare a societății noastre, în care tot ce se realizează este destinat înălțării patriei, creșterii bunăstării și fericirii omului, a întregii națiuni, întăririi independenței și suveranității României.

Cinstind memoria lui Mihai Eminescu, să facem totul pentru a asigura înfăptuirea neabătută a programului partidului de construcție socialistă, pentru înflorirea continuă a artei și culturii românești, pentru sporirea forței sale educative, a mesajului său profund umanist, revoluționar, să creăm și să dăm poporului noi și valoroase opere care să slujească progresului și înălțării patriei, ridicării conștiinței socialiste, dezvoltării înaltelor trăsături ale omului nou, înaintat, făuritor conștient al celei mai drepte și umane societăți, al visului de aur al omenirii — comunismul!

NICOLAE CEAUȘESCU

Scanned with OKEN Scanner

Critica muzicală - factor de educație patriotică

Doru POPOVICI

Atîta timp cît există, sub cerul emoționant al lumii Euterpei, ramurile creației, interpretării, muzicologiei și pedagogiei, este imperios necesar să existe și o critică muzicală ! Cu alte cuvinte, pledăm pentru o critică în sensul cel mai constructiv al noțiunii, în virtutea căruia, să fie reliefate aspecte pozitive ale manifestărilor din lumea artei sonore, dar, totodată, să nu lipsească nici cele negative. Pentru a fi un critic muzical, în semnificația înaltă și mișcătoare a noțiunii, cel care o face are obligația de a avea o solidă pregătire profesională. Ba mai mult chiar ... pentru a da lecții altora, care să te respecte, este foarte important ca să te fi realizat într-un domeniu al minunatei lumi orfice : fie în cel al creației propriu-zise, fie în cel al interpretării, muzicologiei sau pedagogiei. Dacă ne gîndim la marii noștri critici din perioada interbelică — ne referim la Dimitrie Cuclin, Mihail Jora, Mihail Andricu, Alfred Alessandrescu, George Breazul, Constantin Brăiloiu, Emanoil Ciomac — nu putem să nu ne aducem aminte de seriozitatea cu care abordau problemele estetice și etice ale frumosului exprimat prin sunetul muzical. Stilul criticului muzical trebuie să fie foarte limpede și în același timp să presupună și un talent literar. Avînd o limbă atît de muzicală, în care cuvintele cîntă... este recomandabil să înclinăm spre un stil care să atragă cititorii, cu metafore expresive, comparații convingătoare, considerații precise, ca în cele din urmă să se poată constata o opinie clară. Cînd este vorba de analiza unei compoziții este cazul să se țină seama de criteriul valorii sau, altfel spus, criteriul valorii este determinat de forța emoțională a unui opus, de măiestria sa, de ancorarea într-o cultură a poporului, în mijlocul căruia s-a născut muzicianul, de o corelație subtilă, dar deplin convingătoare, între noțiunile de tradiție și inovație, național universal și mai ales dintre etic și estetic. Nemaivorbind de aspectul atît de important care este generarea unui dialog între compozitor și public. Orice exclusivism estetic este nociv. Nu mijloacele de expresie în sine hotărăsc valabilitatea unei creații ci, calitatea ei esențială de a fi un factor de educație patriotică ! Și în acest climat spiritual elevat putem spune fără să greșim că întîlnim compozitori foarte dotați, unii tradiționaliști, alții novatori, dar întotdeauna în consonanță cu marile teme ale omului de omenie. În contextul acestor teme majore nu pot lipsi dragostea pentru pămîntul natal, tematica istorică, a păcii și a prieteniei între popoare, a muncii și, nu în cele din urmă, a dragostei curate.

În ceea ce privește arta interpretativă, menirea criticului muzical este de a porni de la faptul că nu se poate vorbi despre expresivitatea conținutului fără însușirea unui meșteșug apreciabil, care să conducă pe muzicianul respectiv spre drumul încîntător al măiestriei autentice, care întotdeauna a fost, este și va fi legată de un bogat fond de idei și de sentimente și nu numai de elementele de formă. Mai ales tinerilor instrumentiști, cîntăreți, dirijori și regizori trebuie să li se arate neîmplinirile, dar întotdeauna sub cerul unei bune credințe, încît aceștia să nu fie niciodată descurajați.

Criticul, care, prin opera sa rezistă timpului este și un critic de direcție. Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Alfred Alessandrescu, George Breazul, Constantin Brăiloiu au pledat pentru o școală românească de compoziție, au luptat împotriva acelora care au promovat o estetică muzicală apatridă, o estetică a mimetismului — în sensul copierii unor curente din alte țări, în perioada interbelică și uneori, chiar în anii României contemporane, această copiere era și este legată de producția unui vest european crepuscular — la care am adăuga lupta împotriva superficialului spirit de adorare a „artei pentru elite", precum și împotriva îngrozitorului spirit ddizolvant, spirit care în cele din urmă se contopește jînă la identificare cu dezumanizarea. Optimismul — în sensul în care au pledat marii clasici, cum ar fi Goethe de pildă — trebuie să fie scopul general al artei. Cu alte cuvinte, nimeni nu cere din partea artistului o edulcorare, un idilism ieftin, o zugrăvire a realității în culori roz ; nu, niciodată un critic de direcție, care întîi de toate este un educator al maselor, nu poate concepe o asemenea poziție față de frumos. Însă e bine să ținem seama că pesimismul exacerbat, izolarea de marile probleme ale umanismului, de marile imperative etice ale epocii României zilelor noastre, de profundele probleme ale educației patriotice — toate acestea transformă pe criticul muzical, dar și pe cel de artă plastică, literară, cinematografică, într-un simplu recenzent și nu într-un exponent solar al culturii identificate problemelor majore.

Inconsecvența criticului de artă poate fi remarcată în unele cazuri, pornind de la faptul că a greși este omenesc. Dar a persevera într-o inconsecvență semnifică o mare eroare, deoarece în acest fel publicul este total derutat. Ce

Scanned with OKEN Scanner

prestigiu poate să aibă un critic care își schimbă punctele de vedere de la an la an ? Ce respect putem să-i purtăm unui critic total neobiectiv ? Nemaivorbind de critica pătimașă, aceea care ni se înfățișează în totală disonanță cu sensul luminos al dictonului latin „sine ira et studio" ; sau, așa cum spunea un mare cărturar român, — l-am numit pe George Călinescu — criticăm opera și nu omul care a realizat-o.

Una este să respectăm tradiția și alta este s-o preluăm necreator. Nu tot ceea ce s-a realizat în trecut este și valoros. Unele opere poartă amprenta unui meșteșug evoluat, dar, conținutul lor ni se prezintă în discordanță cu estetica și etica zilelor noastre. În acest caz intervine înțelepciunea și spiritul selectiv al criticului, care are obligația nu de a deruta ci de a convinge pe cititor asupra adevăratului drum pe care trebuie să-l aleagă artistul zilelor noastre. În acest sens nu putem accepta nici teza lovinesciană, în virtutea căreia, folclorul românesc, clasicismul nostru — în mare vorbind, tradiția milenară a culturii românești — ar fi anacronice —, în timp ce curentele moderniste din vestul european trebuie socotite ca un far călăuzitor. O spunem deschis : în acest context, de un colorit cenușiu, preferăm tezele lui George Călinescu, pledoarie pentru o artă profund națională, creată printr-o strînsă legătură dintre tradiție și inovație, dintre național și universal, dintre etic și estetic. În artele plastice, în trecut, un exemplu luminos ni l-a oferit Petre Comarnescu. Revenind la lumea Euterpei, nu putem să nu-i citățm pe aceiași Dimitrie Cuclin, Mihail Jora, Mihail Andricu, George Breazul, Constantin Brăiloiu, Emanoil Ciomac. Cei care au fost convinși că a cunoaște bine arta secolului XX este imperios necesară, ceea ce nu înseamnă că trebuie s-o și copiem. Ca un fost elev al maestrului Mihail Andricu pot afirma, din inimă curată — și nu dintr-un fals respect pentru mult regretatul meu dascăl — că nu am întîlnit mulți compozitori contemporani, atît în țară cît și în străinătate, care să fi fost atît de ahtiat după informații, ascultînd opusurile noi și analizînd toate curentele. Dar, este cazul să accentuez că, nu am întîlnit mulți compozitori ai secolului nostru care să fie atît de personali și atît de adînc ancorați în sufletul poporului român. Într-o zi Mihail Andricu mi-a spus : „Cînd eram student la conservatorul din București și mai apoi, la clasa lui Fauré, la Paris, am remarcat că unii compozitori credeau că numai drumul lui Debussy, departe de folclorul românesc, este cel care te salvează de așa-zisul „provincialism muzical". Din păcate, aceștia, vrînd să fie „mari europeni", în cele din urmă au devenit niște epigoni ai lui Debussy. În timp ce Dumitru G. Kiriac, care a studiat și el la Paris și a cunoscut bine impresionismul legat de numele lui Debussy și Ravel, a rămas granitic legat de vibrațiile pămîntului strămoșesc. De la el am învățat că un lucru oricît de simplu, realizat în lumea compoziției, dar cu un meșteșug solid, cu o nobilă expresivitate, în armonie cu spiritualitatea românească rezistă timpului, chiar dacă autorul nu are decît talent, fiind departe de sensul olimpian al noțiunii de geniu. În zilele noastre, unii tineri compozitori, pur și simplu copiază așa-zisa avangardă atonală și atematică din vestul european. Ei greșesc așa cum au greșit în vremea studenției mele cei ce i-au copiat pe Debussy și pe Ravel, compozitorii ce au reprezentat avangarda muzicală din primele decenii ale veacului nostru. Deci, a cunoaște totul, muncind intens într-o viață este un lucru necesar, dar a crea înseamnă, întîi de toate, a da naștere la o operă profesionistă, națională, educativă, deci de un înalt conținut moral și în felul acesta, cei ce o analizează pot înțelege mai bine sufletul neamului din care face parte creatorul". Analizînd opera lui Mihail Andricu în cărțile, eseurile, studiile și articolele mele și meditînd la cele afirmate la clasa de compoziție, de acest distins exponent al neoclasicismului românesc, am ajuns la concluzia senină, potrivit căreia, între opera sa și concepția sa despre artă este o armonie cuceritoare...

Aruncînd o privire de ansamblu asupra criticii muzicale românești vom constata că sînt multe realizări pozitive, de care o viitoare istorie a muzicii românești va ține seama. Dar, cum este și firesc, în ambianța unei munci intense, există și neîmpliniri. În primul rînd am dori ca să nu fie antrenați în această muncă decît muzicieni cu un indiscutabil prestigiu profesional. Repetăm pentru a nu știu cîta oară sensul aserțiunii lui Enescu : „nu poți da lecții altora, din moment ce tu nu reprezinți nimic în societatea în care tu viețuiești" ! În al doilea rînd cerem un stil literar, criticului respectiv, din care să rezulte că are har, că poate să impresioneze pe cititor și mai ales, în toată puterea cuvîntului, să convingă pe cei mai exigenți profesioniști. În al treilea rînd, nu credem că greșim cînd socotim că polemica este necesară. Desigur atunci cînd ea este făcută cu bună credință, la obiect și departe de orice interese meschine. Sîntem total împotriva polemicilor în care, cel criticat, în loc să răspundă la problemele respective, își îndreaptă condeiul spre alte aspecte și în acest fel, urmărind să creeze confuzie, pentru a-și masca lipsurile. În al patrulea rînd, ca o concluzie a considerațiilor noastre vom spune că un adevărat critic muzical este acela care transformă minunata lume a Euterpei într-un splendid mijloc de cunoaștere a lumii, atrăgînd atenția asupra rolului de înălțare a inimii, pe care îl are lumea muzicii, făcîndu-l pe om mai bun, mai util societății în care s-a născut, muncește și se dăruiește total, contribuind la mersul spre lumină al patriei sale.

Scanned with OKEN Scanner

Tendințe în evoluția muzicii noastre folclorice

Speranța RĂDULESCU

Muzica folclorică românească de azi este în plină devenire. În sine, devenirea nu este neobișnuită : ea a fost dintotdeauna modul firesc al muzicii de a exista, de a-și proba vitalitatea, de a evita anchiloza în forme canonice. Neobișnuit este însă ritmul ei, tot mai alert în ultimele decenii. Sensurile prefacerilor sînt și ele, în bună parte, cele care s-au conturat încă de la începutul secolului — o perioadă bine cunoscută, pe care o vom lua aici ades ca termen de referință. Densitatea și adîncimea lor sunt însă fără precedent.

Muzica folclorică se primește în contextul modernizării sub toate aspectele a satului — climatul ei cel mai propice — și sub influența tuturor categorilor de muzică pe care le produce și consumă orașul. Presiunea factorilor înnoitori exogeni sporește, dar se distribuie diferit la nivelul compartimentelor sale distincte (genuri, specii, zone folclorice). Evoluția denivelată a componentelor minează calitatea de sistem integral a ansamblului, pune la încercare mecanismele sale de selecție, respingere și integrare a elementelor străine. În plus, transformările sunt deseori — așa cum vom avea prilejul să arătăm aici în repetate rînduri — consecința acțiunii unor forțe divergente, care se echilibrează aproximativ. Totuși, sub raport global, muzica românească rămîne un organism robust, cu serioase resurse de autoconservare, a cărui degenerescență este încă o chestiune de perspectivă îndepărtată. De altfel, tendințele generale ale evoluției ei — pe care le punctăm acum — diferă, în esență, de cele care se înregistrează în muzica celorlalte popoare dunărene.

Cea dintîi tendință vizează *revalorizarea funcțiilor* sale generice și specifice. Spre exemplu, afilierea comunitară prin muzică devine, în mediile de țărani recent urbanizați, rememorarea nostalgică a unei trecute și ocrotitoare apartenențe, păstrarea unor vechi repere culturale într-o lume mai largă, altfel alcătuită, în care noul venit își găsește în timp locul și rostul. În mediile rurale, ea devine, dimpotrivă, afirmarea individului-interpret sau chiar opunerea lui față de comunitate. Căci — fapt important — azi nu mai cîntă toți sătenii, ci numai unii din ei, care pe acest temei se socotesc „aleși". Ceilalți s-au retras pe poziția mai comodă a consumatorului, a celui care cere să fie, sau se lasă, servit de muzică. Comunitățile tradiționale încredințează tot mai mult satisfacerea trebuințelor lor de muzică profesioniștilor sau — în ocazii ne-festive — mijloacelor comunicării de masă. Spectacolul de folclor, radioul, televizorul, discul și caseta fac o strînsă concurență lăutarului, dar nu au nici o șansă de a-l înlătura ; căci acesta din urmă nu este un emițător impersonal, ci un personaj participativ, care cunoaște și respectă preferințele și gusturile celor cărora li se adresează.

Funcțiile rituale și magice ale muzicii tind să se obscurizeze. În relația de determinare cvadruplă : funcție — prilej — text muzical — mod prescris de interpretare, o relație cîndva foarte festă, funcția este poate prima care își șubrezește poziția, intră într-o nebuloasă care pune sub semnul precarității influența sa asupra celorlalte. Granița dintre muzica ceremonială și cea neceremonială își tocește tăișul, cea dintîi se pierde sau devine disponibilă, susceptibilă de a fi atrasă în alte genuri. Se sustrag însă, firește, acestei defuncționalizări muzica ritualurilor de trecere din „ciclul vieții" (nunta, înmormîntarea) și a riturilor de propițiere legate de înnoirea anului, foarte vii încă pe teritoriul românesc. Funcțiile specifice ale muzicii nerituale tind să se dizolve toate în generica funcție de divertisment (individual și/sau colectiv).

Tranformări sensibile se declanșează și în ordinul atitudinilor și gusturilor purtătorilor de folclor. Cu adevărat nouă, fără precedente serioase în trecut, este atitudinea reflexivă față de propria creație. Oamenii observă că muzica lor, îndeosebi cea mai veche, pe care se pregăteau să o abandoneze, este prețuită de instituții și persoane vrednice de stimă. Ceea ce înseamnă că ea nu este un simplu atribut al ignobilei lor condiții sociale. Faptul echivalează cu o confirmare exterioară a rațiunilor tainice ale atașamentului lor pentru muzică, un imbold de a o păstra fără complexe.

În paralel cu atitudinea contemplativă și reevaluativ-conservatoare se configurează — sau mai degrabă se consolidează — și atitudinea opusă : de indiferență față de tot ce nu mai e în pas cu vremea, avînd drept corolar receptivitatea sporită față de mode. Moda — moda unui stil, a unui gen, cîntec sau interpret — prinde azi, în fluxurile și refluxurile ei, întreaga țară. Pe la începutul secolului erau în vogă romanțele populare ; cu 40—50 de ani în urmă — muzica oltenească și vedetele ei ; în ultimul deceniu sufragii unanime întrunește un stil hibrid, bănățean-sîrbesc, cu o ciudată colorătură balcano-mediteraneeană ; ce va fi mîine ?

Dintre modificările de gust, semnificativă este preferința crescîndă pentru exprimările

Scanned with OKEN Scanner

muzicale ostentative. Discreția — una din calitățile cu aparențe durabile a folclorului românesc — pare astăzi obositoare, fără har. Frumoasă este în schimb muzica densă, gălăgioasă, cîntată de ansambluri mari, cu instrumente penetrante ajutate de stații de amplificare. Abandonarea discretului și cultivarea ostentativului urmează un curs firesc, croit și lărgit treptat încă de la începutul veacului ; mecanismele ei interne sunt însă acum accelerate sub influența tuturor categoriilor de muzică la care oamenii au acces prin radio și televizor (muzică ușoară, de jazz, de operetă, simfonică, patriotică).

Tranformările în planul *structurii muzicii* — transformări care le reflectă în mod mediat și cele din alte planuri — sunt cele mai frapante și în același timp mai marcate național. Asupra lor ne vom opri acum, pentru a le cîntări din perspectiva proprietăților structurale esențiale ale muzicii folclorice românești.

Diversitatea teritorială sau „orizontală" — diversitatea stilurilor, a genurilor și a repertoriilor, despre care Bartok afirma că este mai pronunțată la români decît la popoarele vecine de pe cursul superior al Dunării — se vede proiectată în cîmpul a două forțe divergente. Cea dintîi, conturată încă înainte de începutul secolului, o împinge spre o treptată diluare. Stilurile vechi locale cad în desuetudine iar piesele prin care se exprimă se retrag în fondul pasiv. În detrimentul lor cîștigă teren stilul „modern" (cu repertoriul său specific), cu trăsături românești generalizatoare, prelungindu-le coerent pe toate dar, în sine, mai degrabă impersonal. Acest stil s-a plămădit de o parte și de alta a Carpaților Meridionali, iar acum este antrenat într-o dispersie largă, la nivelul întregii țări. Stilul modern înlătură stilurile vechi care i-au premers, le fecundează, primenindu-le, sau se mulțumește să conviețuiască alături de ele. A doua forță tinde spre conservarea și chiar accentuarea diversității. Motivațiile ei sunt în genere extramuzicale. Cele mai semnificative — la care m-am referit deja prin ricoșeu — sunt :

— necesitatea proaspătului orășean de a atenua șocul desprinderii de sat conservînd o vreme indefinită valorile culturale ale acestuia, singurele de care mai dispune pentru un moment ; și

— racordarea inconștientă sau deliberată a purtătorilor de folclor la politica culturală promovată de mijloacele difuziunii de masă. Acestea acordă o deosebită și consecventă atenție selectării unor piese reprezentative pentru fiecare zonă și interpretate în stil local pe cît posibil mai pur, piese pe care le difuzează în general cu menționarea originii lor. Profesioniștii imprimărilor pentru radio și disc se adecvează, sau mai exact se văd constrînși să se adecveze, acestei orientări. Uneori ei supralicitează chiar, dînd relief exagerat caracteristicilor zonale ale execuțiilor lor. O parte din interpreții de rînd — dar cu deosebire cei care au veleități de „artiști" și sunt în căutarea cheii succesului și afirmării — surprind și ei orientarea și încearcă să i se conformeze. Alții ajung de multe ori la același rezultat prin simpla imitare a vedetelor.

Stratificarea istorică — coexistența în aceeași unitate teritorială a unor stiluri și piese cu vechimi diferite — se acutizează în ultima vreme, dar în proporții sensibil inegale. În general, zonele folclorice robuste etalează cea mai mare varietate de stiluri și repertorii, pentru că supraetajează muzicile noi peste cele care le-au premers. Zonele mai fragile și deschise către cultura urbană se hrănesc de obicei din muzica zilei și o abandonează — cel puțin temporar — pe cea a generațiilor trecute. Forța unei tradiții se exprimă, de altfel, și în capacitatea de echilibrare a proceselor de conservare și înnoire.

Interșanjabilitatea quasi-nelimitată a textelor poetice și a melodiilor în muzica vocală neceremonială speculează faptul că versul românesc cîntat dispune de doar două tipare metrice : hexa- și octosilabul trohaic. Cel dintîi — cu pondere foarte redusă și în net declin — poate fi, de altfel atras / absorbit de primul, prin diverse artificii muzicale și poetice. În deceniile din urmă, interșanjabilitatea reacționează la două impulsuri divergente. Pe de o parte, ea suferă îngrădiri provizorii : cîntecele-șlagăr, în special cele difuzate prin mass media — și ele nu sunt puține ! — ipostaziază și impun pentru o vreme în conștiința purtătorilor de folclor unele asocieri stabile de versuri și melodii. Pe de altă parte, ea tinde să cuprindă și registrul muzicii ceremoniale : anumite cîntece, eliberate de coerciția funcțiilor ceremoniale, contextelor și modurilor prescrise de interpretare, își emancipează componenta muzicală și îi conferă acesteia libertatea de a se recombina cu orice versuri.

Convertibilitatea reciprocă a vocalului și instrumentalului, o proprietate pînă nu de mult pusă în evidență doar de anumite categorii ale muzicii neceremoniale, ia proporții hiperbolice. Orice piesă vocală are sau poate căpăta versiuni instrumentale și — ceea ce este mult mai important — aproape orice piesă instrumentală își poate acomoda un text poetic și deveni „cantabilă". Convertirea din urmă, a instrumentalului în vocal, presupune implicit și

Convertibilitatea reciprocă a genurilor. Convertirile se desprind de domeniul strict al muzicii vocale și tind să antreneze întreaga muzică instrumentală. Clivajul genurilor se extinde în paralel cu revalorizarea funcțională a muzicii și cu relaxarea interdependenței cvadruple funcție — context — piesă muzicală — mod de interpretare. Printr-o seamă de modificări uneori substanțiale — posibile datorită flexibilității melodico-ritmice a muzicii românești — cîntecul devine cîntec de leagăn, colindul interpretat monovocal cu un text apropriat devine cîntec epic, doina devine cîntec, cînte-

Scanned with OKEN Scanner

cul și jocul devin cîntece de joc etc. Reciprocele sunt și ele valabile ; dar convertibile predilecte sunt cele către genuri în ascensiune. Din acest punct de vedere, previlegiată este situația cîntecului de joc, care captează și prefăce piese și fragmente / reziduuri de piese muzicale provenite din orice gen. El se naște însă cu deosebire prin ritmizarea dansantă a cîntecelor sau prin proiectarea de versuri asupra melodicii de dans, uzînd de toate tipurile de convertiri pe care le îngăduie muzica românească : interșanjabilitatea text-muzică, transformarea reciprocă a vocalului și instrumentalului, clivajul genurilor.

Dar orice tip de convertire devine de neconceput independent de *variabilitate ;* Aceasta se menține și azi la cotele ridicate de altă dată, dar își deplasează accentele. Din instrument al conservării — printr-o multitudine de variante — a unui text muzical, ea devine primordial un instrument al „alterării (în sens etimologic), al prefacerii sale într-o entitate distinctă, eventual subsumată altui gen. Căci variabilitatea este și ea sub incidența a două forțe divergente. Prima îi îngrădește acțiunea : pentru a-și păstra identitatea o piesă muzicală se expune mai puțin modificărilor. Cea de-a doua îi amplifică deschiderea : pentru a deveni un altul — ceea ce uneori înseamnă pentru a supraviețui — un text muzical se expune fără reticențe modificărilor de orice fel sau grad de adîncime.

Paleta timbrală — unul din registrele muzicii românești care și-a schimbat spectaculos înfățișarea — este și ea în orizontul unor orientări contrare. Muzica vocală se sărăcește și convenționalizează : multe moduri de emisie vocală arhaică se pierd în beneficiul timbrului mai nespecific al stilului modern. Dimpotrivă, muzica instrumentală se îmbogățește cu nuanțe, culori și combinații de culori inedite. Instrumentelor tradiționale (17 tipuri de fluiere, 6 tipuri de cimpoaie, 5 tipuri de buciume, drîmba, buhaiul etc.) li se alătură omologele lor construite din materiale de sursă industrială (metale, plastic, peliculă cinematografică ș.a.). Apoi, orașul pune la dispoziția oricui o mulțime de instrumente de fabrică : acordeonul cromatic, bateria de jazz, chitara electrică (melodică, bas și de armonie), orga electronică portabilă. Purtătorii de folclor nu ezită să le adopte. Tarafurile tradiționale le preiau și ele grabnic, împreună cu echipamentul de amplificare aferent. Instrumentele mai vîrstnice ale tarafului — vioara, viola, contrabasul, cobza, țambalul mic — sunt aprig concurate în taraf și uneori înlocuite. Se multiplică, pe tot cuprinsul țării, alcătuirile instrumentale cele mai bizare — spre ex. fluier păstoresc, vioară, orgă electronică, baterie de jazz, chitară bas — care, paradoxal, sunt capabile să interpreteze într-un stil folcloric fără cusur cele mai clasice cîntece și jocuri din bătrîni. În aceste înnoiri cu aparențe distrugătoare respiră o admirabilă forță de adaptare la viața contemporană, o forță care dă temeiuri credinței noastre în viitorul muzicii folclorice românești.

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

NOTE

Luna aprilie a găsit activul Uniunii Compozitorilor angajat în desfășurarea fazelor județene ale Festivalului Național „Cîntarea României" ediția a VII-a. În zilele de 1—3 aprilie, la Botoșani, Suceava și Piatra Neamț a avut loc etapa finală a formațiilor școlare și pionierești (muzică cultă, muzică corală, muzică ușoară, populară și dans) ● Între 6—9 aprilie, în București, 15—17 la Bacău, Focșani, Buzău, 20—25 Satu Mare, Oradea, Zalău, Cluj, 29 aprilie—3 mai, la Călărași, Ialomița, Constanța și Tulcea, s-a desfășurat aceeași finală a formațiilor școlare și pionierești cu participarea în juriu a compozitorilor Nicolae Coman, Vasile Spătărelu, Cristian Misievici și muzicologul Mihai Cozmei ● La 14—16 aprilie, la Craiova s-a desfășurat etapa finală a celei de-a XVIII-a ediții a Concursului Artei și Creației Studențești, secțiunea formații corale. Au participat în juriu compozitorii : Liviu Comes, Marin Constantin, Irina Odăgescu, Alexandru Racu, Constantin Ripă și muzicologul Mihai Cozmei ● La 19 aprilie, la Galați s-a desfășurat faza județeană a formațiilor și soliștilor de muzică ușoară ; în juriu a fost prezent compozitorul Gelu Mihăilă ● La 21 aprilie, la Uzinele „Griviția Roșie" a avut loc vizita de informare și documentare a delegației Uniunii compozitorilor și muzicologilor formată din prof. univ. Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor, Vasile Tomescu, Laurențiu Profeta, Wilhelm Berger, Aurel Giroveanu, Marius Țeicu, Vasile Timiș, Doina Rotaru, Cornel Arion, Fred Popovici. Corul „Madrigal" dirijat de Marin Constantin a prezentat un concert pentru muncitorii uzinei ● La 23 aprilie la Ateneul Român s-a desfășurat concertul vocal-simfonic omagial „Sub steagul gloriosului partid" prezentat de Muzica Reprezentativă a Armatei, corul Școlii militare de muzică, soliști ai Operei Române, corul Filarmonicii „George Enescu", corul Ansamblului „Doina" al Armatei. Conducerea muzicală, col. Emilian Ursu.

A. V.

Noi lucrări la Birourile secțiilor

Secția de operă și balet

Paul Urmuzescu — *Luceafărul*, operă pe un libret de George Buluță

Scanned with OKEN Scanner

Secția simfonică

Lucrări simfonice: Fred Popovici — *Simfonie de cameră pentru 11 soliști* ● Șerban Nichifor — *Simfonia VI-a „Arcuri în timp"* ● *Lucrări camerale:* Dan Bălan — *Trei lieduri* (În cîmp, Luminiș, Gîndul) pe versuri de Petre Ghelmez ● Doina Rotaru — *„Măști"* pentru violoncel și clarinet ● Liana Alexandra — *Larget* pentru orchestră de coarde ● Ulpiu Vlad — *„Rememorări din August"*, septet instrumental ● Elise Popovici — *Sonata nr. 2* pentru pian ● Ana Maria Avram — *Cosmofonie* pentru orgă solo.

E. R.

Secția corală

Cristian Alexandru Petrescu — *Bine-ai venit frumoasă zi de mai* — cor mixt, v. Victor Tulbure ● Dan Bălan — *Noi cîntăm cu bucurie* — cor mixt, v. Mircea Block ● Adalbert Winkler — *Partidul brav erou* — cor mixt dedicat Congresului al XIV-lea al P.C.R.; — *În inimă cu dragoste de țară* cor mixt, ambele pe v. Petre Nicolae ● Liviu Rusu — *Iubind în taină* — madrigal pt. cor bărbătesc pe v. de Mihai Eminescu ● Dan Mihai Goia — *Milioane de inimi, milioane de oameni* — cor mixt, v. Al. Andriţoiu ● Marin Constantin — *1 mai muncitoresc* — cor mixt, v. Nicolae Stoian; — *Peste plaiul Românței* — cor mixt, v. Viorel Cozma; — *Tîrgoviște cetate de legendă* — cor mixt, v. George Coandă ● Ion Pelearcă — *Baladă pentru Argeș* — cor mixt, v. Nicolae Boghian ● Gh. Stănescu — *Întîi mai* — cor mixt, v. Ilarie Hinoveanu ● Ion Cunțan — *Al paisprezecelea Congres* — cor mixt, v. Ion Cunțan ● Gh. Bazavan — *Partid al demnității românești* — cor mixt, v. Viorel Cozma ● Aurel Giroveanu *Sub steag biruitor* — solo bariton și cor mixt, v. Radu Selejan.

Secția de muzică ușoară

Vasile V. Vasilache — *Baladă pentru țara mea;* — *Nu vreau să fug de tine dragoste;* — *Să cînte iubirea;* — *Dacă voi iubi* — toate patru pe v. E. Rotaru ● Camelia Dăscălescu — *Deschidem cartea primăverii* (pt. 1 mai) v. M. Block ● George Vancu — *Să fie sara-n asfințit;* — *Atît de dulce,* două romanțe pe v. de Mihai Eminescu ● Dan Stoian — *O luminoasă iubire,* v. D-tru Popescu Chiselet ● Marius Popp — *Serenadă tîrzie* — piesă instrumentală ● Laurențiu Profeta — *Strada îndrăgostiților* — v. Gina Teodorescu ● Adrian Enescu — *Scrisoare simplă* — v. Lucian Avramescu ● Virgil Popescu — *Te-am chemat tu n-ai venit* ● v. de Angel Grigoriu ● Dan Beizadea — *În țara mea* — v. D-tru Popescu Chiselet; — *Ca o rază de lumină* — v. Dan V. Dumitriu ● Petre Firulescu — *Viața e o fată frumoasă;* — *Viorile zării* — ambele pe v. de Aurel Felea ● Gelu Mihăilă — *Tu, doar ești primăvara mea* — v. George Mihalache; *Ce-i cu tine inimă* — v. Gelu Mihăilă ● Richard Bartzer — *Sclipiri de stele* — piesă instr. ● Marcel Dragomir — *Nu știu că mă iubești* — v. E. Rotaru; — *Păstrează-n inimă iubirea* — v. Dan Verona; — *Elegie pentru o iubire* v. Mala Bărbulescu ● H. Mălineanu — muzica pentru piesa „Autorul este-n sală" de Ion Băieșu textele H. Mălineanu ● Johnny Răducanu — *Nopți albe;* — *Rococo* — ambele piese instr. de jazz.

A. V

Secția didactică

Dumitru Capoianu: *Semnale,* diptic pentru 2 trompete și 2 tromboni ● Tiberiu Fatyol: *Jocuri din plaiul natal* — pt. orchestră de coarde ● Livia Teodorescu: *Mixolidiana și Locriana* — pentru flaut, vioară, fagot, violoncel ● Paul Rogojină: *Capriciu rustic* — pentru 2 viori și pian ● Lucian Vlădescu: *Coral cu variațiuni* — trio pentru oboi, clarinet, fagot ● Mihaela Stănculescu: *Trio* pentru violină, pian, cello (fag.) ● Daniela Stoicescu: *Două miniaturi pentru pian* ● Ion Dobrinescu: *Două pastorale* pentru formație variabilă ● Felicia Donceanu: *Ghicitori cu zurgălăi,* suită pentru solist și zurgălăi, versuri F. Donceanu ● Aurel Giroveanu: *Veniți copii ai lumii,* v. Mala Bărbulescu; *Frumoasă cum e România,* v. Carmen Constantinescu; *Șoimii patriei de azi,* v. Mircea Block ● Adalbert Winkler: *Cîntă vesel pionierii* — suită pt. clarinet, vioară, pian ● Petre Magdin: *Efigie comunistă,* versuri Traian Reu; *Rodim o patrie nemuritoare,* v. Nicolae Dragoș; *Imn de slavă,* v. Viorel Cozma ● Dan Bălan: *Omagiu pionieresc,* v. M. Block; *De ziua Dumneavoastră,* v. Mircea Block ● Nicolae Brînduș: *Din folclorul copiilor* — suită corală pe versuri populare ● Vasile Timiș: *Pe-ntinse zăpezi,* v. Al. Dinu Ifrim; *Iarna,* v. Georgeta Moraru ● Ștefan Andronic: *Grâiul nostru,* v. Pavel Pereș ● Dan Buciu: *Patria,* versurile pionierei Andreea Mureșan ● Liviu Borian: *Frumoasa mea poveste,* v. Dumitru Grigoraș ● Gheorghe Stănescu: *De-o seamă cu visul patriei,* v. Ioan Vlasiu ● Doina Marian: *Furnicile,* v. Petre Ghelmez; *Măi, grîule, grîușor,* v. populare ● D. D. Stancu: *Doar privirile curate* — suită pentru cor de copii, v. Mihai Negulescu ● Petru Stoianov: *Ghicitori muzicale* — suită pe v. de Val. Petculescu ● George Balint: *De joc,* v. populare; Mihaela Sturza: *Bondarul,* v. M. Sturza; *Trio* pentru oboi, flaut și harpă ● Valentin Petculescu: *Mica suită pentru chitară solo* ● Adalbert Winkler: *Cîntă vesel pionierii* — suită pentru clarinet și două violine ● Sorin Vulcu: *Joacă pe stradă* — divertisment pentru orchestră de copii (fl., clar., corzi., percuție)

S. N.

Lucrări noi intrate în biblioteca de difuzare a unlunii

Sorin Lerescu — *Cantata a II-a „Sevele patriei",* pentru 2 recitatori, 2 soliști (soprană, tenor), cor mixt și orchestră, pe versuri de Nicolae Dragoș
Orchestra: 2+1, 2+1, 2+1, 2+1; 4, 2, 3, 1; perc I-vibr., trgl., t-tom acuto, ptto acuto, simandra, campane; perc. II-3 timp., glock., t-tam, w-block, t-tom medio, mrcs; perc. III-marimba. sil., ptto medio, sonagli, gr. c., campane; pf. (cel.); corzi.

Christian W. Berger — *Simfonia a II-a „Serbarea muncii"*
Orchestra: 3(1), 3(1), 2+1, 2+1; 4, 3, 3, 1; timp., perc. I-vibr., sil.; perc. II-tamb. mil. c. c., trgl.; perc. III-campanelli, 3 ptti sosp., gong; perc. IV-campane tubulari, gr. c., 3 t-blocks; arpa, cel.; corzi

M. M.

Scanned with OKEN Scanner

ÎNSEMNĂRI

CÎTEVA IMPLICAȚII ALE UNOR CATEGORII ESTETICE ÎN ARTA INTERPRETĂRII MUZICALE

Marcel FRANDEȘ

Relativa autonomie a esteticii muzicale față de estetica generală ne permite o analiză a fenomenului interpretativ printr-o aplicare realistă a unei anumite categorii și anume cea a urîtului, evitînd literaturizările cu care sîntem oricum înțesați.

Interpretarea ca mediere între public și compozitor, realizată în cele mai bune condiții tehnice muzicale și expresive, presupune participarea intelectuală și afectivă a interpretului la dezvăluirea și transmiterea sensurilor lucrării muzicale. Pentru ca trăirea artistică să aibă loc autentic în domeniul actului muzical, conștiința se antrenează într-o atitudine de „pathos", adică de luptă acerbă pentru realizarea noetică a ceea ce garantează în mod evident adevărul. Primul strat al actului de trăire se manifestă în muzică drept actualizare cinetică. Al doilea strat al comunicării, tensional, se prezintă drept comunicare afectivă, obligatoriu non-noțională. Al treilea strat, intensional, al reprezentării, se manifestă ca „mimesis". În fine, al patrulea strat cuprinde așa-zisa „reducție de conștiință" care în muzică cere o prezență concretă a lumii sonorului, ducînd la cucerirea intropativă a conștiinței.

Există două categorii de bază ale interpretării : Interpretarea în stilul compozitorului-presupunînd o relativă obiectivitate și o oarecare depersonalizare, și o interpretare în stilul personal al interpretului, presupunînd o intervenție mai pregnantă a interpretului cu experiența sa de viață și muzicalitate. Ambele categorii de interpretare necesită cunoașterea caracterului și stilului compozitorului pentru reconstituirea creatoare a atmosferei epocii căreia îi aparține lucrarea.

În cartea sa „O estetică a urîtului" Karl Rosenkranz definește urîtul ca o medie între frumos și comic, acoperind o parte a esteticii. Nu există nici o altă știință căreia acesta să-i poată fi subsumat. Nimeni nu se miră cînd în biologie este dezvăluită noțiunea de boală, în etică cea de rău, în teoria dreptului cea de nedreptate, etc.

Cosmosul urîtului, pornind de la incipientele sale nebuloase haotice, de la amorfie și asimetrie, pînă la formațiunile sale intensive, în diversitatea nesfîrșită a dezmembrării frumosului prin caricatură, cuprinde lipsa de formă, incorectitudinea și diformitatea desfigurărilor ca trepte ale unei serii de metamorfoze, consecventă în sine.

Urîtul și-a căpătat drept de cetate în artă în măsura în care s-a putut el însuși integra în planul transfigurării artistice și asimila sensurilor esteticului. Fără a se pleda pentru o exaltare estetică absolutizantă, ostentativă a urîtului în artă, nu se mai poate astăzi în nici un caz ignora atractivitatea urîtului, a cărui structură constă în expresivitatea șocantă, adeseori fascinantă, și pe care, intuind-o artistul o potențează la maximum cu fantezia lui.

Satisfacția în fața urîtului are două sensuri : unul normal cînd, fiind anulat de contraacțiunea frumosului el își depășește partea sa de neîmplinire, și unul patologic, cînd o epocă este decăzută fizic și moral lipsindu-i capacitatea de înțelegere a frumosului adevărat și nu mai vrea să guste din artă decît picanteria corupției frivole.

Dacă în viața reală, cotidiană, repudierea urîtului este necesară, exprimarea chiar și hipertrofiată a acestuia în artă nu constituie cu necesitate o nonvaloare, ci adeseori din perspectiva unor idealuri umaniste, comportă avertismente cu semnificații critice constructive.

Lipsa de frazare devine abia atunci urîtă, cînd un conținut ar trebui să aibă o formă, dar ea nu este încă structurată astfel încît să corespundă esenței conținutului. Dacă această formă lipsește, atunci raportăm conținutul la aceastăformă presupusă de el ca destinată sieși și percepem această lipsă ca urîtă.

Lipsa de frazare devine urîtă atunci cînd sintaxa elementelor morfologice cu semnificație artistică esențială ar trebui să determine o ierarhizare expresivă a acestora din partea interpretului ; dacă această frazare lipsește, receptorul o resimte și o înlocuiește potrivit instinctului său, dar insatisfacția lipsei de frazare crează urîtul.

Amorfia, ca opus al unității, este în primul rînd lipsa delimitării spre exterior și a diferențierilor în interior. Ceea ce este limitat este mai frumos decît nelimitatul, întrucît reprezintă o unitate care se raportează la sine.

Nediferențierea este plictisitoare. La început o percepem cu plăcere ca pe o impresie de monotonie, căci unitatea și puritatea, îndeosebi, cînd sînt dublate de energie au ceva îmbucurător ; dacă se oprește însă la această unitate abstractă atunci ea devine prin caracterul ei

Scanned with OKEN Scanner

nediferențiat urîtă și insuportabilă. Un critic muzical ar scrie despre o astfel de execuție a unei fugi de J. S. Bach, spre exemplu, că a fost corect „dactilografiată".

În comparație cu plictisul egalității ce nu cunoaște schimbare, orice mișcare, chiar și cea a încetării și a dispariției este frumoasă ; dar ea devine urîtă dacă se produce acolo unde ar trebui să ne așteptăm mai puțin sau dimpotrivă la fermitate și desăvîrșirea configurației. Se constituie astfel *nebulosul* și *oscilatorul*. Nebulosul nu este aburul în care se poate învălui o formă, iar oscilatorul nu este dulcea văluire în care se poate pierde forma și nici armonizarea în care se poate stinge un ton ; ele reprezintă ininteligibilitatea expresiei, unde aceasta ar trebui să fie mai marcantă.

Arta se străduiește ca prin abstracția unor proporții asemănătoare să domine haoticul. *Simetria* nu ne înfățișează doar o simplă unitate sau o simplă varietate, ci o unitate care conține în egalitatea ei inegalitatea. A. Mendelsohn releva dialectica *agogicii deschise*, în care sensul expresiei muzicale se îndreaptă spre încărcare psihologică, spre tensiune, spre întrerupere, spre întrebare, exclamație, care așteaptă o continuare, și o *agogică închisă*, adică acel sens al expresiei muzicale care se îndreaptă spre rezolvare, spre destindere, spre un punct final sau spre o încheiere tranzitorie.

Cînd simetria lipsește cu totul, atunci o asemenea absență este mai suportabilă decît o lezare pozitivă a simetriei.

Falsul contrast ia naștere prin aceea că în locul opoziției ce se cere constituită apare doar diferitul care nu e capabil să creeze tensiuni. Contrastul devine însă urît dacă opoziția depășește o limită a tensiunii rezultînd goana după efect.

Disarmonia ia naștere cînd deosebirile intrate în contradicție nu se anulează reintegrîndu-se în unitatea lor. Nerezolvarea unei modificări de tempo în urma indicației rallentando prin revenirea la tempoul inițial este un exemplu. Orice simplă înlăturare sau finalizare fantastică a contradicției în locul necesității autodezvoltării sale imanente este pe cale de a deveni comică.

Ne găsim în fața unei *nearmonii* cînd diferențierile sînt în stadiu de simplă alăturare și neconcordanță ducînd la decăderea în pluralitate. De pildă, într-un ansamblu de muzică de cameră, atunci cînd fiecare interpret își joacă propriul rol într-o indiferență totală față de ceilalți.

A doua mare componentă a urîtului este *incorectitudinea*. Ea este încălcarea obligației, ca forma estetică să fie reprezentată în conformitate cu ceea ce îi aparține, conform conceptului ei, fără adăugarea nici unui element străin esenței sale și fără a fi supusă nici unei transfigurări care să-i contrazică normalitatea.

Lipsa greșelilor individuale ca singur merit al unei interpretări duce la o *corectitudine formală*, spre direcțiile academice în artă, iar minuțiozitatea și precizia ei devin penibile ; raportată la suflul creator al geniului o astfel de interpretare este rece și meschină, așadar urîtă. Arta trebuie totuși să pretindă corectitudine și nu are voie să adopte o greșită toleranță față de incorectitudine.

Corectitudinea fizică se stabilește prin compararea datului obiectiv-textul muzical, cu produsul artistic, interpretarea, ca discurs muzical viu.

Corectitudinea psihologică cuprinde sfera sentimentului cu expresia adevărată a pasiunilor în sunet, gest, mimică, precum și motivarea corectă a afectelor.

O interpretare este corectă numai atunci cînd vădește proprietățile unui anumit stil păstrîndu-l cu consecvență, conform esenței operei interpretate.

Stilul național individualizează legile generale ale idealului estetic. Școala românească interpretativă are un stil pregnant corespunzător idealului formării unui gust elevat în rîndul publicului.

În continuare să ne oprim puțin asupra noțiunii de *dilentantism*. Goethe afirmă : „Dilentantul sare etape, stăruie asupra unora pe care le privește ca scop și se consideră îndreptățit să judece din această perspectivă întregul, împiedicîndu-i astfel perfectibilitatea. El se pune cu necesitate în situația de a acționa după reguli false deoarece fără reguli el nu se poate manifesta nici măcar ca diletant, iar regulile obiective, corecte nu le cunoaște. Diletantismul introduce toleranța și bunăvoința în artă".

Motivul ultim al frumuseții, după unitate și corectitudine este libertatea în sens de *spontaneitate*. Lipsa de formă și incorectitudinea își ating apogeul, fundamental genetic, abia în lipsa acesteia.

Sublimul și plăcutul sînt subordonate frumosului absolut. Sublimul este negat, devenind astfel urît, prin aceea că în loc să înfățișeze infinitatea spontaneității în interpretare ne arată opusul ei.

Caricatura este autodistrugerea urîtului prin aparența nelimitării, ce se manifestă tocmai în deformarea idealului. Caricatura potențează extremele ordinarului și dezgustătorului, lăsîndu-ne să întrezărim totodată sublimul și plăcutul, prezentînd sublimul ca plăcut, ordinarul ca sublim, și nulitatea nediferențiată drept frumosul absolut.

Obișnuitul devine urît atunci cînd ni se înfățișează într-o multitudine de exemple ce nu reușesc să ne rețină atenția prin nimic, lipsindu-le individualizarea caracteristică.

Vincent d'Indy spunea că „interpretul care în anumite situații, nu ține seama decît de accentele tonice și le neglijează pe cele expresive comite o crimă de *lezritm*."

Scanned with OKEN Scanner

Frazarea, ca mijloc de expresie în interpretare, se opune entropiei muzicale, precum și obișnuitului.

La Celibidache frazarea are ca lege fundamentală proporționalitatea directă a dinamicii cu frecvența, echilibrarea culorii presupune dezechilibrarea dinamicii. Melodia trebuie să-și păstreze „profilul" dinamic indiferent de nuanța globală în care se execută. Dacă distribui nuanțele altfel decît o cere această lege, trebuie să fii conștient că o calci cu un anumit scop estetic.

În ceea ce privește sonoritatea, un alt mijloc de expresie în interpretare, formarea și dozarea ei trebuie să pună în valoare conținutul muzicii în funcție de genul și stilul respectiv. Sunetul urît este acel sunet ce nu servește transmiterii mesajului compozitorului. Imperfecțiunile fizice ale emisiei, dacă nu depășesc anumite limite dau acea căldură și viață care nu pot fi obținute de la o emisie desfășurată după legile riguroase ale acusticii clasice.

După cercetări recente, timbrul este considerat a fi determinat nu atît de specificul armonicelor existente în perioada de stabilitate a sunetului (corpul sunetului), cît mai ales de spectrul de armonice existente în perioadele de atac și extincție, de trecere de la piano la forte și invers, deci în perioadele de tranziție. Amputîndu-se „capul" și „coada" sunetului, auditia „corpului" nu mai permite identificarea sursei emitente, astfel violoncelul și fagotul nu se deosebesc sonor.

Fără a fi epuizat analiza raportului dintre interpretarea muzicală și categoria estetică a urîtului, am încercat să schițăm complexitatea unei laturi atît de importante ale fenomenului muzical și anume acel șir deschis, continuu de omonimii, creator în omonimie pe un substrat semantic ferm, cognoscibil, care este discursul muzical.

CREAȚII

SIMFONIA „JURNAL" DE MAIA CIOBANU

Fred POPOVICI

Simfonia Maiei Ciobanu a suscitat discuții, controverse estetice și tehnice, luări de poziții, de la contestație la elogiu ; este semnul — nu numai exterior — al apariției unui opus notabil și cu șansele perenității.

A intrat în domeniul locului comun paralela între simfonia — ca gen muzical și romanul — ca gen literar. Ambele, cu vocația proteicului, acoperind, — la simpla convocare — realități evident incompatibile între ele, conciliindu-se doar printr-un nume comun.

I. Starobinski, cred, observa pe bună dreptate că fiecare roman important — apărut de-a lungul timpului — a făcut necesară redimensionarea noțiunii însești, astfel încît, de la DON QUIXOTE la FINNEGANS WAKE, istoria romanului este, de fapt, istoria continuei reașezări a genului, „regulile" după care este construit unul fiind aceea a deconstrucției celor care l-au precedat.

Mai ales în secolul nostru, cele observate în istoria genului românesc se pot aplica, destul de exact, istoriei simfoniei. Dacă aș alege, din ultimii patruzeci de ani, la întîmplare (un fel de a spune, pentru că, se va vedea, titlurile propuse sînt, sper, semnificative prin ele însele) cinci simfonii : *Turangalîla* de Messiaen (terminată în 1948), *Simfonia a II-a* de Lutoslawski (1967), *Sinfonia* de Berio (1968), *Simfonia a VI-a* de Henze (1984) și *Simfonia a III-la* de Wolfang Rihm (1976), se observă imediat imensul orizont compozițional pe care îl acoperă. Într-adevăr, ce este comun între metaforizarea simfonică a mitului tristanesc din *Turangalila* și premoniția — aproape ironică — a post-modernismului din amalgamul *Sinfoniei* lui Berio ; între voita sinteză post-serială (paradigmatică și sintagmatică) din lucrarea lui Lutoslawski și „reîncarnările" contemporane ale simfonismului romantic din simfoniile lui Henze și Rihm ?

Cunosc destul de bine aceste partituri pentru a afirma că ele jalonează un traiect, ne-comensurabil cu o singură unitate, al contemporaneității muzicale. Și că un — treptat — decelabil metatext subîntinde proliferarea textuală a simfoniei din ultimele decenii.

Maia Ciobanu și-a subintitulat lucrarea *„Jurnal"*. Aș deschide, aici, o paranteză. În secolul nostru, jurnalul și-a căpătat — se pare definitiv — statutul de gen literar. Aceasta, grație, tocmai, lărgirii sferelor de cuprindere a scripturalului ca fapt cu (posibile) expandări estetice. Astăzi știm că celebra frază de la începutul „Confesiunilor" lui J. J. Rousseau : „Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature, et cet homme, ce sera moi" scapă controlului exercitat (sau

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

voit a fi exercitat de) instanțe supraliterare, pentru a se plia, tocmai, jocului infinit productibil semantic al textualității (literare, — ori literale — în ultimă analiză). Cu alte cuvinte, tentativa de reflectare a realității, de ordonare, ignorînd artisticul, a materialului oferit de aceasta se dovedește a fi, pînă la urmă, tot un produs al logicii intime a relațiilor — și metarelațiilor — dintre semnele mîntuite de scriptor.

Revenind la muzică, la Simfonia Maiei Ciobanu, mutatis mutandis, încercarea de a fi tu însuți — ca persoană mai mult sau mai puțin separabilă de exercițiul muzical — tocmai în „genul" simfoniei, care, cum spuneam, se constituie ca permanentă insurgență contra constituirii și autoconstituirii ca gen și tip de operă individuală clasabilă, această încercare, spun, se convertește — conștient sau inconștient — în astuțioasă (auto)disimulare a unor mecanisme strict aparținînd gestului muzical, ratificat de istoria muzicii sub însemnele unei voințe individuale (!?!) ce se manifestă *numai* ca distanțare și continuă reproducere față de respectivele mecanisme.

Lucrarea recentă a Maiei Ciobanu pare a emerge din convocarea — explicită ori implicită — a circumstanțelor ce pot defini, astăzi, ideea și obiectul concret al Simfoniei. Din aceste motive, mă întreb *cît* din gestul de distanțare a unor colegi față de opusul anvizajat se datorează, efectiv, considerării lucide a circumstanțelor care au generat-o. Evident, nu propun, cu naivitate, ca un fapt artistic să fie cîntărit după modelul său intențional ; dar sînt convins că el trebuie judecat conform intenționalității convertite, total, în constelația de semne iconice, specifice artei.

Simfonia Maiei Ciobanu dezvăluie, la o cercetare *sine ira et studio* a nivelului său intențional un foarte inteligent, surprinzător de inteligent proiect. El rezultă, cum se poate deduce din cele pe care le-am expus mai înainte, din conjuncția fericită a unor perspective personale, îndelung frămîntate interior, despre statutul actual al simfoniei (ca gen, ca structură, ca fapt singular de artă etc.) cu meditația culturală mai largă, al cărei simbol pare a fi acest „gen" ambiguu numit text despre sine însuși, *jurnalul*.

O primă aruncare a privirii asupra partiturii Simfoniei de Maia Ciobanu poate favoriza apariția unei surprize la un cunoscător al muzicii contemporane : această partitură nu conține *aproape* nimic din ingredientele efectologice, grafice etc., presărate cu multă generozitate în paginile cu portative (sau fără !) ale muzicienilor post-belici. Totuși, Simfonia Maiei Ciobanu nu se racordează vreunui nostalgic traiect neo... Dimpotrivă. În chiar interstițiile unei partituri posedînd însemnele scrierii de pînă la (maximum) sfîrșitul secolului trecut, se materializează, spunem, o gîndire evoluată, surprinzătoare și profund contemporană.

Lucrarea preia, la nivelul principiului formal tutelar, prea bine cunoscuta secționare în patru ; cu toate implicațiile ei conotative, dar mai ales cu subtilele ei posibilități de „trădare" a convențiilor și convenționalului, prin însăși abordarea lor în contexte metamorfozate și lucid dirijate din afară.

Partea întîi reia, după observațiile mele, dimensiuni deja cunoscute ale travaliului componistic purtînd semnătura Maiei Ciobanu. Dimensiuni prezente, în partituri precum *Trei sculpturi* (pentru cvartet), *Concertul* de vioară, mica piesă pentru clarinet și pian, intitulată *Decor* etc. Este vorba, în primul rînd, de „explozia" unui sunet, (uni)son inițial, din care se desprind și devin independente alte sunete, tinzînd către contururi melodice, constelații armonice, straturi polifonico-heterofonice, striații timbrale...

O dominantă a secțiunii este tratarea pianului în manieră solistică ; ideea are, în mod cert, rădăcini într-un concept simfonic bine configurat în secolul XX (e de-ajuns să ne gîndim la *Petruska* de Stravinski, nu ?, ori la opusurile lui Messiaen). Maia Ciobanu îl preia pentru că poate crea, astfel, un contrast clar între fluctuația tatonantă a materiei sonore în cîmpul orchestral și incizia desenului trasat de pian.

Sunetul de plecare este sol, intonat de corzi (viori prime și secunde, viole) ; atacul de început este ranforsat de harpă și constituie impulsul energetic al devierilor de la unison (prin abaterea acestuia la secundele inferioară și superioară). Tehnica, în sine, este bine știută : o întîlnim, copios, la Ligeti (mă gîndesc, de pildă, la *Lontano*), dar și la mulți compozitori români (am în vedere, între altele, începutul *Concertului* de violă al lui Miriam Marbe). În fapt, din muzica românească trebuie evocată opera — în special cea tîrzie — a lui Enescu. Iar aceasta, la rîndul ei, urmează a fi racordată practicilor folklorului arhaic și cîntului bizantin. Așa cum spuneam în altă parte (vezi *Secolul 20* nr. 304—306), Enescu se dovedește a fi, pentru creația românească, nu un furnizor de modele, de algoritmuri de compoziție, cît, mai ales, un asimptotic emițător de sugestii în prospectarea teritoriilor ce pot defini, material, originalitatea națională.

Asimilînd tehnicile componistice actuale, Maia Ciobanu îndreaptă, progresiv, devierile sunetului tot către suprapuneri texturale. Percuția, neacordabilă, mai ales, izolează mici insule cu caracter „narativ", local emitente de figuri ce nu par a duce nicăieri, în continuumul sonor al celorlalte instrumente („ecranul" principal constituindu-l, desigur, corzile). Secțiunea concluzionează la numărul 30 al partiturii, (vezi ex.) retragerea stufozității textuale pregătind o altă zonă, un alt proces muzical. Într-adevăr, din acumulările precedente, la care

Scanned with OKEN Scanner

au contribuit, cum spuneam, prin negativul imaginilor oferite, percuțiile, s-au ivit deja, premisele unei evoluții consecutive mai figurative, adică aflate sub pecetea desenelor melodice. Nu este vorba de nostalgica imersiune în universul pseudo-șlagărului, se anvizajează o coerentă distribuire a energiilor extistente în straturi cu destinații precise, ierarhizate sub raportul parametrilor constitutivi.

Gîndirea Maiei Ciobanu este contaminată, benefic, de perspectiva „vălurită", blagiană, a materiei cu care lucrează, lipsită de rupturi, coliziuni dramatice, trame dezvoltătoare etc. Aerisind discursul muzical, compozitoarea face transparent travaliul ivirii melodiilor diferite, apoi, conduce traiectul corzilor în zona țiiturii și isonului (reliefată de zgomotul — înțeles ca *pandant* dialectic al sunetului — tam-tamului), pianului revenindu-i (sîntem la numărul 80) rolul, solistic, de a cînta o melodie și acompaniamentul ei. O ultimă ascensiune este sortită materialului sonor, concentrat din nou, mai ales în zona corzilor, după care acest material se resfiră în melodii răzlețe, al căror profil se pierde, ca în tehnica cinematografică a „fond-ului" în unisonul sunetului sol.

Secțiunea a doua a Simfoniei este cea care, pare-mi-se, a produs cele mai multe reacții de perplexități, din cauza apariției unui citat care, îmi dau perfect de bine seama, are toate datele pentru a revolta pe anumiți Robespierre-i ai purității stilistice : Valsul *An die blaue schönen Donau* de Johann Strauss. Știm cu toții că partea a III-a din *Sinfonia* de Berio se bazează pe citarea Scherzo-ului Simfoniei a III-a de Gustav Mahler. De-a lungul secțiunii sînt evocate mai multe muzici în 3/4 : *Valsul* de Ravel, *Valsul* din *Rosenkavalier* de R. Strauss, etc. etc. La sfîrșitul părții, cineva din grupul vocal pe care îl presupune partitura menționează, în șoaptă, numele dirijorului care, la execuția respectivă, se afla la pupitrul orchestrei (ne aflam, în 1968, în plin essor al teatrului instrumental, nu-i așa !?) Evident, ceva din metatextualitatea lui Berio, influențată (și) de lecturile sale lingvistice, există în tentativa Maiei Ciobanu. Important este, însă, a găsi denumirea cea mai pertinentă pentru un anume demers artistic. Citeam, de curînd, un număr mai vechi al celebrei reviste fondate de Sartre, LES TEMPS MODERNES. Acolo, un articol vorbește despre „romanul absurd american". Cine erau autorii discutați ? John Barth, Donald Batheleme, Thomas Pynchon. Adică actualii corifei ai literaturii post-moderniste...

De fapt, valsul straussian are, în concepția Maiei Ciobanu, rolul unei diversiuni inteligent calculate. Partea a doua pare, la început, a prelungi ideile primei secțiuni. Pe alte coordonate, fără îndoială. Iată, însă, că anumite microstructuri ce încep să înflorească în discursul muzical nu se mai supun condiției gravate în codul lor genetic, apoi în filogeneza din care provin. Într-un spațiu cultural-muzical suprasaturat de traversări stilistice aduse într-o bizară sincronicitate, acele microstructuri deviază spre zone incompatibile, judecînd rigid, între ele, incompatibile cu contextul din care emerg. Dar care *context* ? Tocmai asta încerc să explic : sincronicitatea metastilistică la care, vrînd-nevrînd, am ajuns astăzi, ratifică *orice* deplasare în corpus-ul, în continuă expansiune, al „memoriei" sonore a melomanului, profesionistului... Sîntem, vorbind la figurat, în satul Macondo al lui Gabriel Garcia Marquez... Sau, spus mai savant, în locul de unde devine posibilă continua „bruiere" reciprocă de semne a lui Roland Barthes (vesi S/Z). Maia Ciobanu a simțit cu finețe această dimensiune a temporalității contemporane a muzicii, explicîndu-l într-unul din gesturile artistice, posibile, credibil ca ordonare coerentă a premiselor și concluziilor.

În același sens — sau într-unul aflat și el în constelația semantică a lucrării — se poate vorbi și de o perspectivă transformațională, specifică muzicii românești asupra actului componistic modern. Realități sonore aflate în sectoare culturale ne-comensurabile cu o singură unitate ajung, prin detectarea subteranelor lor paradigmatice, în vecinătăți ce trezesc nu odată, perplexități. Jucîndu-ne puțin cu termenii, s-ar zice că este vorba (și) de o supraheterofonie, înțeleasă ca înfășurătoare mișcîndu-se în timp a unor modele asimptotice, aflate peste tot și nicăieri. În perioada culturală pe care o străbatem, miturile nu sînt re-scrise (lato-sensu), dar sînt reașezate, mereu, în alte configurații, ca într-un eventual joc „puzzle", lucru pe care, de mult, îl presimțise Levi-Strauss.

Partea a III-a se reclamă de la tradiționala apariție a Scherzo-ului înaintea finalului. Este, poate, cel mai explicit efort recuperator al compozitoarei, față de istoria genului simfoniei. Pe ce se sprijină el ? Pe faptul că există o pulsație continuă de-a lungul secțiunii (în optimi), conținînd, in ovo, o ruptură de accente (opoziția, inițială, $\frac{7}{8}$ VS $\frac{4}{4}$), care facilitează diverse devieri asimetrice datorate diviziunii normale și celei excepționale a pătrimii (2—3). Același orizont transformațional definește spațiul muzical ; rudimente melodice, ritmice, se desprind din regular, pentru a îndigui arborescențe tot mai complicate. În mod subtil, tentației de a pătrunde, total, în sectorul clasicului Scherzo, i se opune viteza, totuși, moderată, în care se desfășoară muzica (♩ = 50). Ultima parte a Simniei Maiei Ciobanu reface arcul deschis de prima secțiune ; nostalgiei unei concluzionări apoteozice, irevocabile, i se opune prudența unei

Scanned with OKEN Scanner

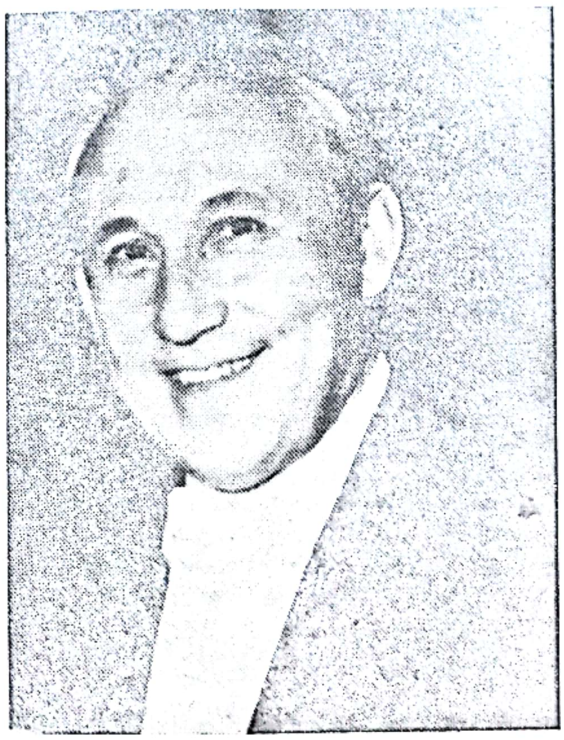
lucidități care nu (mai) crede în ideea corpusului închegat, irevocabil. O translație lentă are loc între sol și mi, care se instaurează la finele lucrării ; între timp, toate tipurile de sintaxe, diverse combinații ale lor sînt convocate pentru a asigura „împrăștierea" unității paradigmatice în stratificări sintagmatice, într-un fel rezumative față de contextul lucrării (în ansamblu). Unisonul se dovedește a fi un potențial de explorat în adîncimi succesive ; poate — de ce nu ? — într-o continuare a *Jurnalului* pe care îl reprezintă Simfonia Maiei Ciobanu.

Simfonie care, cum spuneam, se cere a fi plasată corect în constelația semantică pe care o reclamă *intrinsecul* realizării ei, dar și *contextualul* devenirii unui gen supraîncercat de istorie, suprasaturat de conotații, constelație unde compozitoarea Maia Ciobanu a așezat un opus muzical autentic.

CONSTANTIN BOBESCU — 90 DE ANI

La îngemănarea dintre veacuri, în Iașul impregnat de istorie și cultură românească, se năștea, la 21 mai 1899, Constantin Bobescu, care, ca și frații săi mai mari — Aurel și Jean avea să se dăruiască cu întreaga ființă artei sunetelor, pe care, timp de mai bine de o jumătate de secol, a slujit-o ca violonist, dirijor și compozitor.

Primele îndrumări muzicale le-a primit de la frații săi, studiind apoi vioara cu Eduard Caudella ; după absolvirea Conservatorului „Cornetti" din Craiova, Constantin Bobescu se îndreaptă spre Paris, centrul cultural al Europei acelui început de veac XX, unde urmează cursurile celebrei Schola Cantorum, avînd ca profesor de compoziție și orchestrație pe Vincent d'Indy ; paralel se perfecționează în arta violonistică cu Nestor Lejeune.



Cariera sa marchează momentul de debut la doar 7 ani, cînd micul violonist apare în public acompaniat de Enrico Mezetti ; la 19 ani face deja parte din orchestra simfonică Enescu, înființată de marele maestru la Iași, în anii de mari frămîntări ai primului război mondial.

Profesor de vioară la Conservatorul din Cernăuți, director și profesor de vioară la Conservatorul ASTRA din Brașov și, paralel, dirijor de cor la Reuniunea Română de cîntări „Gheorghe Dima" din Cluj, Constantin Bobescu devine apoi, din 1935 dirijor permanent al Orchestrei Simfonice Radio-București, la al cărui pupitru se va afla pînă în 1972.

Evoluția sa ca violonist i-a permis colaborarea cu mari personalități ale vremii, în concerte simfonice și în recitaluri susținute alături de Eduard Caudella, Enrico Mezetti, George Enescu, Vincent d'Indy, Guy Ropartz, Pierre de Breville, M-me Ernest Chausson, Georges Boskof, Theodor Rogalski, Alfred Alessandrescu, Paul Jelescu, Maria Fotino, Mariana Kabdebo ș.a. Turneele efectuate în țară și peste hotare — Franța, Belgia, Mexic, Cuba, Norvegia, U.R.S.S., Iugoslavia, Israel — l-au făcut cunoscut și apreciat atît ca violonist cît și ca dirijor.

Colaborarea cu George Enescu a început la Iași, în 1917, pentru a culmina, peste ani, cînd în ianuarie 1942, Constantin Bobescu a fost invitat să participe, alături de Alexandru Rădulescu și Theodor Lupu, la prima repetiție a „Cvartetului Enescu". „Spre surprinderea noastră, prima repetiție a fost un spectacol de înaltă ținută în fața unor remarcabili oameni de cultură ce veniseră la această sărbătoare a muzicii. La fiecare repetiție veneau mereu alții" — nota Constantin Bobescu, considerînd întîlnirile sale cu George Enescu „supreme momente de bucurie și satisfacție". (Iosif Sava — „Amintirile muzicienilor români") A avut privilegiul de a interpreta alături de maestru, integrala cvartetelor de Beethoven, opusuri de Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Brahms, Debussy ș.a.

Scanned with OKEN Scanner

Compozitor prolific, Constantin Bobescu a abordat cu aceeaşi consecvenţă toate genurile muzicale, de la miniatura vocală, corală sau instrumentală, la operă, muzică simfonică şi vocal-simfonică. În desfăşurarea creaţiei sale se observă un aspect inedit — tratarea unui subiect în diferite ipostaze muzicale, încercînd astfel încadrarea acestuia în variate tipare ; se pare că ideea aceasta l-a urmărit permanent, multe lucrări fiind reluate, la intervale de timp, într-o altă inveşmintare sonoră, uneori asemănătoare, alteori foarte diferită de cea iniţială. Eleocventă în acest caz apare abordarea poemului *Zobail* de George Coşbuc în forma baladei pentru voce şi orchestră (1926), pentru ca, trei ani mai tîrziu, să realizeze opera într-un act cu acelaşi titlu ; în 1935 scrie lucrarea pentru vioară şi pian *Haşiş*, iar după un an compune trei schiţe simfonice pentru orchestră mare, în care prima secţiune poartă titlul *Haşiş* ; se prea poate ca şi cea de a treia piesă, *Paiaţa* să fie o reluare a ideii din lucrarea pentru pian intitulată *Clovnul*, datînd din acelaşi an 1936. Un alt exemplu al acestei preocupări cu totul aparte este realizarea, la interval de douăzeci de ani, a două prelucrări bazate pe aceeaşi temă — în 1958 *Parafrază* pe motivul *Horei staccato* de Grigoraş Dinicu pentru cvintet de suflători, iar în 1977 — *Hora staccato* de Grigoraş Dinicu pentru mezzosoprană (sau soprană de coloratură) şi orchestră în transcripţie şi aranjament vocal pe versuri proprii.

Experienţa sa ca artist interpret şi-a găsit o fericită împlinire şi în plan componistic, Constantin Bobescu realizînd originale transcripţii ale unor celebre pagini din literatura universală — *Sonata „Kreutzer"* de Beethoven, *Aria* de Bach, *Preludiu şi Allegro* de Pugniani, *Follies d'Espagne* de Corelli, *Humoreska* de Dvorak, *Dans spaniol* de De Falla, *Sonata pentru vioară şi pian* de César Franck, *Scherzo în si bemol minor* de Chopin sau *Valurile Dunării* de Ivanovici în aranjamente pentru orchestră, vioară şi orchestră sau cor de copii. O nouă confirmare a pasiunii cu care muzicianul a căutat mereu noi modalităţi de punere în valoare a marii muzici, de găsire a noi înveşmîntări sonore.

Multe dintre opusurile sale originale au fost inspirate de versurile poeţilor noştri, Coşbuc fiind, se pare, preferat ; alături de *Zobail*, Constantin Bobescu a compus balada *El Zorab* pentru soliști, cor şi orchestră (1916), balada *Trei, Doamne, şi toţi trei* pentru bas şi orchestră (1936), balada *Regina Ostrogoţilor* pentru soliști, cor şi orchestră (1937). Versurile lui Vasile Alecsandri au prilejuit realizarea comediei cu cîntece *Cinel-cinel* după partitura omonimă a lui Alexandru Flechtermacher şi *Barbu Lăutaru*, aranjament pentru vioară şi pian după cuplete de Constantin Anastasiu. Două piese de referinţă din dramaturgia naţională l-au inspirat în compunerea unor lucrări destinate teatrului liric — *Trandafirii roşii* de Zaharia Bîrsan (1934, premiera absolută la Opera din Cluj în 1937) şi *Gaiţele* de Alexandru Kiriţescu (1980).

Lucrărilor camerale, de operă şi vocal simfonice li se adaugă, rînd pe rînd, noi creaţii simfonice, de la poemul simfonic *Fatma* (1924) la *Suita pentru orchestră de coarde* (1935), de la cele două *Rapsodii române* (1948 şi 1950) la *Concertul pentru vioară şi orchestră* (1954) sau poemul simfonic *Eroii Jiului* (1959). Două lucrări coregrafice, *Drum spre fericire* — poem coregrafic simfonic pentru soliști, cor şi orchestră (1978) şi suita coregrafică *Ritmuri interioare* (1979) diversifică aria de preocupări a neobositului creator.

Constantin Bobescu a dedicat celor mici cîteva lucrări de o deosebită popularitate, care au încîntat generaţii de copii prin farmecul şi strălucirea jocului sonor ; după povestea simfonică pentru cor de copii şi orchestră *Minzul năzdrăvan* pe versuri de Daniela Miga, au urmat două suite pentru cor de copii şi orchestră pe versuri de Titel Constantinescu şi M. Jemăneanu — *Povestea din pădure* (1953) şi *Povestea din cîmpie* (1956) şi, în 1960, două coruri pentru voci egale pe versuri de George Topîrceanu — *Acceleratul* şi *Un iepure*.

Asemeni colegilor săi din marea generaţie enesciană, Constantin Bobescu a evoluat stilistic pornind de la muzica postromantică şi impresionistă de tip francez, pentru a se îndrepta apoi spre sursa inepuizabilă a tezaurului folcloric românesc, prelucrat în numeroase piese simfonice precum amintitele rapsodii, *Dansul fetelor*, *Joc din Vlaşca*, *Muşamaua*, *Frunza* şi *Rustemul* ş.a. Melodismul şi eleganţa frazării, orchestraţia aerată şi armonia plină de culoare caracterizează întreaga sa creaţie, aflată sub semnul bunului gust, al sincerităţii expresiei, discretă dar plină de vervă şi spontaneitate.

Pentru îndelungata sa activitate pe tărîmul de suflet şi conştiinţă al muzicii româneşti, Constantin Bobescu a fost distins cu ordine şi medalii, în anul 1955 acordîndu-i-se titlul de Artist Emerit. Anul acesta, nonagenarul muzician a primit prestigiosul Premiu al Uniunii Compozitorilor din R.S.R., ce încununează străduania sa de o viaţă de a crea şi a interpreta cu dăruire totală, pentru a oferi clipe de încîntare miilor de melomani care l-au ascultat în sala de concert sau în numeroasele înregistrări realizate la Radio sau pe discuri Electrecord.

Întreaga sa emoţie şi gratitudine pentru acordarea acestui premiu se regăsesc în caldele cuvinte adresate Uniunii Compozitorilor în scrisoarea pe care, în încheiere o reproducem integral :

Mult stimate şi iubite Preşedinte Nicolae Călinoiu, dragi confraţi de breaslă,

Doresc să vă mulţumesc din adîncul inimii pentru adevărata bucurie pe care mi-aţi dăruit-o. Nu înseamnă puţin pentru un artist să

Scanned with OKEN Scanner

afle că ceea ce a făcut în timpul vieții sale s-a văzut, s-a auzit, s-a înțeles. Iată adevărata răsplată pentru truda anilor mulți ce s-au adunat, trecînd, din păcate, atît de repede.

Parcă ieri — și sînt 85 de ani de atunci — mîngîiam prima dată cu arcușul corzile viorii, acum 78 ani am dirijat prima dată *Crai nou* de Ciprian Porumbescu — acum 73 ani scriam primele încercări de compoziție.

Suflet al neamului de cîntăreți care sînt românii, am trăit după legile armoniei și le-am căutat pretutindeni la cei din jur, consonanța.

Cu speranțe și bucurii, neliniști și dureri, mi-am scris propria-mi muzică și am cîntat muzica celorlalți.

Nu am căutat succesul, deși el nu m-a ocolit, nu am așteptat răsplată pentru marea mea iubire față de oameni și muzică, dar iată ea vine acum.

Clipa de față sună ca un acord de orgă ce-mi sprijină cîntul viorii.

Vă închin, în gîndul meu, o simfonie scrisă cu sufletul pentru a fi ascultată cu inima. În ea veți găsi sentimentele mele de adîncă recunoștință pentru lumina acestei clipe. (Constantin Bobescu — 19 ianuarie 1989.")

Anca FLOREA

PORTRETE DE INTERPREȚI

STELIANA CALOS

Există, de bună seamă, întîlniri artistice „mirabile", care înseamnă pentru compozitor momentul de referință al redescoperirii înțelesului originar investit în partitură, în tălmăcirea adecvată a interpretului. Și trebuie să spun că acestea sînt memorabile, întrucît, din păcate, în general se dovedesc a fi excepții. Despre o asemenea împrejurare — ulterior multiplicată prin alte colaborări — de care îmi amintesc mereu cu aceiași plăcere — voi insera aici cîteva lucruri, încercînd să conturez pe această cale profilul de sensibilitate al unei personalități de marcă a cîntului nostru vocal : STELIANA CALOS. Tentativa mi se pare justificată, întrucît nimic nu poate evidenția mai clar liniile de forță ale unei interiorități, decît o comprehensiune pornită din „adîncul de mister" al faptului muzical.

Ceea ce m-a izbit dintr-un început la interpretă a fost francheța, deschiderea, lipsa de prejudecată estetică. Era prin 1974 cînd i-am fost prezentat și i-am solicitat să-mi cînte un ciclu de lieduri. După primele replici, oarecum introductive, mi s-a adresat de-a dreptul : „Hai să renunțăm la convenție, să ne spunem pe nume... Cît despre lucrare, dacă îmi place o fac, dacă nu..." Această receptivitate nediscriminatorie, în folosul exclusiv al valorii operei, fie că e vorba de un tînăr compozitor mai mult sau mai puțin afirmat, fie de un maestru reputat rămîne o trăsătură definitorie a opțiunii de gust a Stelianei Calos. A face ceea ce o interesează, ceea ce i se potrivește, chiar dincolo de afinitățiile imediate, iată una dintre „dominantele" firii sale. Lucrul se vădește și în multimea autorilor reprezentînd diverse școli de compoziție a căror muzică a tălmăcit-o de-a lungul anilor. Se remarcă aici deosebita sa disponibilitate stilistică, naturalețea cu care intră în climatul de simplitate austeră al muzicii vechi (creatori din secolele XIV—XVI) sau în conul de lumină al celei baroce (vezi versiunile date unor arii aparținînd lui Marcello, Scarlatti, Monteverdi, Haendel, Bach). Cîntăreața a abordat cu egal succes piese din tezaurul clasic (Haydn, Beethoven, Mozart) din cel romantic (Schubert, Schumann, Brahms) și postromantic (Wolf, Mahler), din cel impresionist (Debussy, Ravel) etc.

Scanned with OKEN Scanner

afle că ceea ce a făcut în timpul vieții sale s-a văzut, s-a auzit, s-a înțeles. Iată adevărata răsplată pentru truda anilor mulți ce s-au adunat, trecînd, din păcate, atît de repede.

Parcă ieri — și sînt 85 de ani de atunci — mîngîiam prima dată cu arcușul corzile viorii, acum 78 ani am dirijat prima dată *Crai nou* de Ciprian Porumbescu — acum 73 ani scriam primele încercări de compoziție.

Suflet al neamului de cîntăreți care sînt românii, am trăit după legile armoniei și le-am căutat pretutindeni la cei din jur, consonanța. Cu speranțe și bucurii, neliniști și dureri, mi-am scris propria-mi muzică și am cîntat muzica celorlalți.

Nu am căutat succesul, deși el nu m-a ocolit, nu am așteptat răsplată pentru marea mea iubire față de oameni și muzică, dar iată ea vine acum.

Clipa de față sună ca un acord de orgă ce-mi sprijină cîntul viorii.

Vă închin, în gîndul meu, o simfonie scrisă cu sufletul pentru a fi ascultată cu inima. În ea veți găsi sentimentele mele de adîncă recunoștință pentru lumina acestei clipe. (Constantin Bobescu — 19 ianuarie 1989.")

Anca FLOREA

PORTRETE DE INTERPREȚI

STELIANA CALOS

Există, de bună seamă, întîlniri artistice „mirabile", care înseamnă pentru compozitor momentul de referință al redescoperirii înțelesului originar investit în partitură, în tălmăcirea adecvată a interpretului. Și trebuie să spun că acestea sînt memorabile, întrucît, din păcate, în general se dovedesc a fi excepții. Despre o asemenea împrejurare — ulterior multiplicată prin alte colaborări — de care îmi amintesc mereu cu aceiași plăcere — voi insera aici cîteva lucruri, încercînd să conturez pe această cale profilul de sensibilitate al unei personalități de marcă a cîntului nostru vocal : STELIANA CALOS. Tentativa mi se pare justificată, întrucît nimic nu poate evidenția mai clar liniile de forță ale unei interiorități, decît o comprehensiune pornită din „adîncul de mister" al faptului muzical.

Ceea ce m-a izbit dintr-un început la interpretă a fost francheța, deschiderea, lipsa de prejudecată estetică. Era prin 1974 cînd i-am fost prezentat și i-am solicitat să-mi cînte un ciclu de lieduri. După primele replici, oarecum introductive, mi s-a adresat de-a dreptul : „Hai să renunțăm la convenție, să ne spunem pe nume... Cît despre lucrare, dacă îmi place o fac, dacă nu..." Această receptivitate nediscriminatorie, în folosul exclusiv al valorii operei, fie că e vorba de un tînăr compozitor mai mult sau mai puțin afirmat, fie de un maestru reputat rămîne o trăsătură definitorie a opțiunii de gust a Stelianei Calos. A face ceea ce o interesează, ceea ce i se potrivește, chiar dincolo de afinitățiile imediate, iată una dintre „dominantele" firii sale. Lucrul se vădește și în multimea autorilor reprezentînd diverse școli de compoziție a căror muzică a tălmăcit-o de-a lungul anilor. Se remarcă aici deosebita sa disponibilitate stilistică, naturaleța cu care intră în climatul de simplitate austeră al muzicii vechi (creatori din secolele XIV—XVI) sau în conul de lumină al celei baroce (vezi versiunile date unor arii aparținînd lui Marcello, Scarlatti, Monteverdi, Haendel, Bach). Cîntăreața a abordat cu egal succes piese din tezaurul clasic (Haydn, Beethoven, Mozart) din cel romantic (Schubert, Schumann, Brahms) și postromantic (Wolf, Mahler), din cel impresionist (Debussy, Ravel) etc.

Scanned with OKEN Scanner

Un loc privilegiat în cadrul preferinţelor interpretei îl ocupă creaţia veacului nostru. Citãm numai într-o incompletă enumerare piese din repertoriul universal de Stravinsky, Poulenc, Dalapiccola, Petrassi, Rob du Bois, Brenker, Bucchi, Mariétan, iar din repertoriul românesc opusuri aparţinînd lui Enescu, Jora, precum şi numeroase prime audiţii relativ recente, semnate printre alţii de F. Donceanu, N. Coman, N. Brînduş, V. Petculescu, M. Vîrtosu etc.

Este Steliana Calos o cîntăreaţă de operă sau de lied ? Fără îndoială, se simte în largul său în ambele ipostaze ; are o plăcere nedisimulată a jocului, simte bine scena şi trăieşte convingător personajul întruchipat, lucru evident în versiunile date unor roluri de tradiţie între care menţionez Margareta din „Faust" de Gounod, Cio-cio-san, din opera omonimă a lui Puccini. Se consideră a fi o mezzosoprană tipic „rossiniană" prin extensia vocii, dar — credem — şi pentru savoarea cîntului, pentru spontaneitatea pretinsă gestului interpretativ, atît de caracteristice autorului „Semiramidei", „Cenuşeresei", „Bărbierului", „Coţofanei hoaţe" şi altora, opere pe care Steliana Calos le-a parcurs şi le apreciază drept „pietrele de încercare ale genului" pentru o mezzosoprană (cunoscută fiind, desigur, predilecţia lui Rossini pentru ambitusul şi expresivitatea aparte a respectivei voci). Cu egală măiestrie şi putere de convingere, solista s-a apropiat şi de partituri mai noi dedicate teatrului liric între care amintim „Micul coşar", de Britten, sau din creaţia autohtonă : „Pedeapsa" de A. Vieru, „Orestia III", de A. Stroe, „Steaua fără nume" de E. Lerescu, „Arşiţa" de N. Brînduş.

Pasiunea Stelianei Calos pentru lied, vine îndeosebi din interesul pentru „defrişarea" sensului, din munca specifică îndreptată spre obţinerea purităţii expresive. Cu modestie, ea mărturisea că „abia acum —, după ce am cîntat în diferite recitaluri lieduri de Brahms, Schumann, De Falla, Ravel şi multe cicluri scrise de compozitori români, pe care le-am prezentat în primă audiţie — mă simt suficient de matură pentru a aborda de pe o nouă poziţie artistică această lume de nesfîrşită frumuseţe, căci economia de mijloace a genului cere o trăire cu atît mai frumoasă, o super-rafinare a mijloacelor de comunicare".

Nu ne-am propus o schiţă de palmares, drept care vom pune punct acestei înşiruiri — desigur parţială ; nu vom evoca cronici (multe apărute în paginile revistei noastre) nici premii, deşi fiecare e judecat şi se judecă după ceea ce a realizat şi după cum a fost cotat. Vom zăbovi însă — aşa cum ne-am propus de la început — în cercetarea unei structuri artistice, pe cît de particulară, pe atît de exemplară, ce ni s-a relevat în decursul unor fructuoase cooperări artistice. Am avut astfel posibilitatea să apreciez nemijlocit excelenta probitate artistică a interpretei, seriozitatea întreprinderii ei în diversele etape ale execuţiei, de la descifrarea semiotică pînă la modelarea subtilă a detaliului sugestiv. Receptivă la indicaţia (din text sau verbală) a compozitorului, cîntăreaţa nu se situează în postura tălmăcitorului pasiv ; demersul său e pe deplin implicat, participativ, devenind pe această cale consubstanţial în eliberarea şi distilarea mesajului sonic.

Sensibilă, dar şi profund raţională, intuitivă, dar conducîndu-şi cu inteligenţă intuitivitatea, Steliana Calos se plasează întotdeauna cu precizie în zona „adevărată" de stare, reuşind astfel să atingă esenţa unică a piesei, să-i simtă şi să-i transmită pulsul inefabil. Flerul o ajută să nu dea greş, experienţa îi direcţionează căutările, însă interpreta nu rămîne niciodată la intersecţia celor două însuşiri ; posedă nevoia de a înţelege şi asemeni oricărui adevărat muzician, porneşte în realizarea ţelului său de la cuprinderea şi „întruchiparea" formei, singura metodă valabilă întru decodificarea şi reprezentarea sensului. Mereu preocupată de accedarea la împlinirea lucrării, artista nu face rabat de la efort, nu consideră niciodată definitiv încheiat travaliul specific de sondare. M-am convins de aceasta cu prilejul unor reluări în care se sesiza lesne munca stratificată de finisare, iar în spatele ei o anumită voluptate a redecantării. Firesţe, se descifrează în context o autoexigenţă remarcabilă, prelungirea unei atitudini estetice mature.

Cercetătoare, interesată de tot ceea ce înseamnă nou, experiment — să nu omitem participarea sa îndelungată în cadrul ansamblului „Grup 3+" (alături de pianistul A. Tomescu şi clarinetistul V. Bărbuceanu), sau la performanţele înscrise în perimetrul teatrului instrumental — mezzosoprana demonstrează o nesecată dorinţă de informare, reflexul unei perpetue efervescenţe lăuntrice. Negînd rutina, inerţia, reflexul, formula stereotipă, ea tinde să-şi îmbogăţească mijloacele, să-şi perfecţioneze meşteşugul, apelînd şi la sugestiile structurale şi timbrale propuse de formule artistice inovatoare, dar neapărat înscrise în sfera valorii.

Deşi împrejurările nu i-au fost totdeauna favorabile, Steliana Calos trădează un optimism funciar. Înaintează călăuzită de cele mai bune intenţii, face proiecte, se entuziasmează chiar şi atunci cînd acestea se dovedesc greu tangibile. Nu cedează însă, nici nu dezarmează ; în ciuda unei reale fragilităţi, are tenacitatea alergătorului de cursă lungă, precum şi spiritul constructiv al celor cu adevărată chemare pentru marea artă.

Adrian IORGULESCU

VINICIU MOROIANU

Format într-un mediu familial impregnat de muzică, Viniciu Moroianu s-a familiarizat încă din copilărie cu marea literatură muzicală citind partituri şi, mai tîrziu, încercînd interpretarea lor pianistică ; mai mult, de la vîrsta de

Scanned with OKEN Scanner

7 ani a fost atras de arta dirijorală, dar și de compoziție, vădind în ambele domenii un talent cu reale perspective. Evoluînd, deci, pe cele trei coordonate ale creatorului — interpret, Viniciu Moroianu a susținut, în clasa a IV-a, primul său recital, studiul pianistic desfășurîndu-se paralel cu compunerea unor lieduri, miniaturi pentru pian și chiar a unor pagini simfonice, elementele de armonie însușite sub îndrumarea compozitorului Doru Popovici dovedindu-și roadele în ambele domenii. Ascultînd muzică, dirija încercînd o gestică adecvată, sugestiv modelată după specificul fiecărei lucrări, trecută prin filtrul propriei personalități.

Urmînd cursurile clasei de pian a Liceului „George Enescu", Viniciu Moroianu obține, în 1973, premiul I la Festivalul liceelor de artă și în 1977 „Lira de aur" la Suceava. Deși în 1980 a studiat formele muzicale cu Constantin Bugeanu (care l-ar fi dorit discipol la clasa sa de dirijat), iar în 1981 a continuat studiul armoniei cu eminentul compozitor Pascal Bentoiu, talentul pianistic a început să primeze, admiterea la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" — clasa de pian a prof. Gabriel Amiraș — determinînd opțiunea fermă în acest sens.

Laureat în 1979 și 1983 al Festivalului Național „Cîntarea României", Viniciu Moroianu a participat, la doar 17 ani, la Concursul internațional de la Paris, fiind unicul concurent străin admis în finală. Un recital susținut în deschiderea stagiunii la Théâtre en Rond de Paris (în program lucrări de Bach, Mozart, Scriabin, Schumann, Ravel, Enescu) încununează acest prim succes internațional.

Prezența sa pe podimul de concert a fost remarcată încă din anii de liceu, cînd a susținut primul recital la sala Studio a Ateneului Român, și în același an 1978, a interpretat *Concertul în re minor* de Bach alături de orchestra Liceului și *Concertul în do minor* de Mozart în compania orchestrei Filarmonice din Craiova dirijată de Theodor Costin.

Atras de complexitatea și frumusețea muzicii enesciene, Viniciu Moroianu a abordat, în ultima clasă de liceu, dificila *Sonată a III-a* pentru interpretarea căreia, la 19 ani, primea premiul A.T.M. în anul centenarului Enescu. „Am încercat să mă raportez la interpretarea lui Lipatti, imprimînd totuși nota mea personală variantei pe care am oferit-o publicului" — va declara pianistul, cîțiva ani mai tîrziu, cînd, la ediția a XI-a a Festivalului Internațional „George Enescu", interpretarea acestei lucrări a obținut un succes de proporții. „Oferindu-ne, din nou, în seara de vineri 23 septembrie (1988) *Sonata a III-a* într-o versiune unică prin starea de grație pe care o degaja, Viniciu Moroianu a atins în această interpretare contopirea cu intențiile compozitorului, o căutare a acelei sonorități aerate și imponderabile recomandabilă tuturor amatorilor de supradimensionări tunătoare care distorsionează și întunecă adevărata imagine a spiritualității enesciene". (Alfred Hoffmann — Agenda Festivalului — nr. 5).

De altfel lucrarea va apare înregistrată pe disc alături de *Sonata a III-a pentru pian și vioară* „în caracter popular românesc" interpretată de Luminița Rogacev și Mihai Ungureanu.

Student în anul IV, Viniciu Moroianu apărea, în 1984, pe scena Ateneului, interpretînd *Concertul* de Schumann alături de Filarmonica din Ploiești dirijată de Horia Andreescu, un concert memorabil în care evoluția sa a fost îndelung aplaudată și elogios comentată de cronicari. Un an mai tîrziu, recitalul susținut la Ateneu și abordarea *Concertului nr. 4* de Beethoven în compania orchestrei Radio sub bagheta lui Paul Popescu, confirmau pe deplin aprecierile anterioare.

După absolvirea Conservatorului în 1985, Viniciu Moroianu s-a dedicat unei susținute activități artistice, fiecare an adăugînd noi succese în cariera sa concertistică și camerală. Să amintim doar evenimentele actualei stagiuni — un nou recital la Ateneu (în care a impresionat profund interpretînd pagini bachiene și opusuri din marea literatură romantică), prezența sa viu aplaudată la ediția a IX-a a Orfeului moldav — Tescani, interpretarea *Concertului nr. 5* de Beethoven la sala Radio sub bagheta lui Cem Mansur, evoluția sa ca partener în recitalurile de lied susținute de Georgeta Stoleriu și respectiv Irina Săndulescu-Bălan, momente de referință în care Viniciu Moroianu a dovedit calități de mare interpret, o profundă cultură muzicală și un rafinament al culorii mergînd de la nuanțe pastelate, diafane, la străluciri paroxistice, de o intensitate expresivă greu de transpus în cuvinte. Comentînd interpretarea *„Imperialului"*, Doru Popovici nota : „Tălmăcind genialul și totodată monumentalul *Concert în bemol major* de Betthoven, Viniciu Moroianu a îmbinat armonios eufonia olimpiană de un clasicism structural cu romantismul interiorizat al părții lente. (...) Viniciu Moroianu, pianist profund, artist cu vocația culturilor mediteraneene și o moralitate exemplară — este o mîndrie a noii arte interpretative născută în acest profil de epocă ; în ambianța sa, totu-i concordie..." („Săptămîna culturală" nr. 4/1989).

A. F.

Scanned with OKEN Scanner

Concert vocal-simfonic dedicat sărbătoririi zilei de 1 Mai

Împlinirea a 50 de ani de la marea demonstrație patriotică, antifascistă și antirăzboinică de la 1 Mai 1939 și a 100 de ani de la declararea zilei de 1 Mai ca zi a solidarității internaționale a celor ce muncesc a prilejuit în întreaga țară desfășurarea unor manifestări culturale de amploare patriotică, printre care se înscrie și concertul vocal-simfonic organizat de Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, Inspectoratul General al Muzicilor Militare și Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al Municipiului București, concert ce a avut loc duminică 23 aprilie 1989 pe scena Ateneului român.

Și-au dat concursul la realizarea spectacolului Muzica reprezentativă a Armatei, dirijată de colonel Emilian Ursu și de maiorul Crișan Pârâu, Corul Ansamblului Artistic „Doina" al Armatei și Corul Școlii Militare de muzică, dirijori Gheorghe Popescu și respectiv Ioan Golcea, Corul Filarmonicii „George Enescu" din București, dirijor Mihai Diaconescu precum și soliștii Elivira Cîrje, Lucian Marinescu și Pompei Hărășteanu de la Opera Română din București, Dorin Teodorescu de la Teatrul de Operetă din București, Tiberiu Mladin și Ioan Nicolau de la Ansamblul artistic „Doina" al Armatei.

Programul a cuprins lucrări clasice și contemporane, scrise sau prelucrate pentru fanfară, dedicate zilei de 1 Mai, patriei, poporului, partidului, și Comandantului suprem — tovarășului Nicolae Ceaușescu, Președintele Republicii, secretarul general al partidului nostru, tovarășei Academician doctor inginer Elena Ceaușescu — Prim viceprim-ministru al guvernului.

În deschiderea concertului am audiat o suită de cîntece patriotice-revoluționare, cuprinzînd fragmente din cele mai frumoase pagini corale patriotice clasice și contemporane: *1 Mai* de Ciprian Porumbescu, *Proletari înainte* — vechi cîntec revoluționar, *Marșul muncitorilor* din opereta *Ana Lugojana* de Filaret Barbu, *Steagul partidului* de Matei Socor, soliști Tiberiu Mladin și Ioan Nicolau, *Tineretul epocii de aur* de Temistocle Popa și *Partidul, Ceaușescu, România* de Marin Constantin.

A urmat o creație dedicată tovarășului Nicolae Ceaușescu intitulată *Român cu sufletul de aur* de Cornel Trăilescu — solistă Elvira Cîrje și *Omagiu tovarășei Elena Ceaușescu* de Sergiu Eremia — solist Pompei Hărășteanu.

Două impresionante suite simfonice, *Cîntă țara-n sărbătoare* de Savel Horceag și *Drum peste culmi* de Sergiu Eremia, din care a fost executată partea a II-a, *Șantierul*, au încadrat o frumoasă pagină vocal-simfonică, dedicată unei măreți ctitorii a Epocii Nicolae Ceaușescu: *Metroul* de Emilian Ursu în interpretarea Corului Ansamblului Artistic „Doina" al Armatei. A urmat o altă lucrare dedicată acestei sărbători: valsul de concert *Zi de mai* de Diamandi Gheciu.

Dorin Teodorescu a interpretat cu un deosebit rafinament muzical celebra arie *Mugurel de cîntec românesc* din opereta *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino.

Alte două admirabile suite simfonice: *Pămînt românesc* — partea a III-a *Eroi nemuritori* de Emilian Ursu și *Pe plaiuri românești* de Mircea Chiriac, au încadrat un potpuriu din opereta *Crai nou* de Ciprian Porumbescu, interpretat de Corul Filarmonicii „George Enescu" din București, dirijat de Mihai Diaconescu.

Concertul s-a încheiat cu o lucrare dedicată tovarășului Nicolae Ceaușescu: cantata *Brav conducător* de Cătălin Ursu, solist Lucian Marinescu.

Manifestarea dedicată zilei de 1 Mai, ziua internațională a oamenilor muncii, a reprezentat un concert-eveniment și totodată un excelent prilej de înflăcărată manifestare a spiritului patriotic și revoluționar românesc.

Mihai Cosmin POPESCU

Concertele simfonice ale Filarmonicii „George Enescu"

1. Proiecte ambițioase, realizări în bună parte meritorii, gazde și mulți oaspeți — iată cîteva idei ce ar putea defini într-o primă înlănțuire, simfonicele Filarmonicii „George Enescu" din luna aprilie a anului curent.

Primul dintre ele (6, 7 apr.) i-a avut ca invitați pe dirijorul italian (funcționînd la Opera din Ankara) *Antonio Pirolli* și pe violonistul *Daniel Podlovski*, solistul Filarmonicii „Moldova" din Iași.

Antonio Pirolli a lăsat impresia unui șef de orchestră talentat, stăpîn pe poziția sa, posesorul unei gestici eficiente în măsură să construiască fiecare element al edificiului sonor. Atît în *Uvertura la opera Wilhelm Tell* de Rossini — condusă cu inteligență, evitînd căderea în banal, de la atmosfera camerală a secțiunilor inițiale la dezlănțuirea de forțe a finalului strălucitor, scînteietor (să remarcăm aici aportul hotărîtor al alămurilor) —, cît și în *Simfonia a II-a* de Schumann — căreia i-a evidențiat bogatele arcuri melodice, subtilitățile din frazare, „capriciile" agogice, armonia în veșnică prefacere —, tînărul dirijor s-a afirmat ca o valoroasă baghetă.

În colaborarea cu violonistul Daniel Podlovski, rezultatele însă nu s-au situat la nivelul superlativelor. Nenumăratele stîngăcii apărute atît la instrumentele orchestrei cît și la solist, timpi în general trenanți (responsabili aici de schimbarea caracterului fiecărei părți luată separat dar și al întregului), ca și alte neîmpliniri au reieșit, pentru ascultătorul avizat, din această variantă a mult cîntatului concert beethovenian. Pentru cel ce nu observă (sau nu-l interesează) neajunsurile, Daniel Podlovski și-a redemonstrat virtuozitatea, frumusețea sunetului pe care îl poate plămădi cu vioara sa, muzicalitatea ce nu pălește în spatele nerealizărilor de ordin tehnic.

2. Concertul din 13, 14 aprilie a beneficiat, de asemenea, de contribuția unor invitați: pianista *Ayșegül Sarica* (Turcia) și dirijorul Filarmonicii „George Dima" din Brașov, *Răzvan Cernat*.

Despre virtuțile artistice ale pianistei Ayșegül Sarica am mai scris cu ocazia recitalului dat anul trecut în studioul Radioteleviziunii. Și atunci remarcam complexitatea artei profesate de această artistă. De data aceasta, prin interpretarea celui de-al patrulea *Concert pentru pian și orchestră (do minor, op. 44)* de Saint-Saëns, am putut sesiza capacitatea pianistei de a „ține piept" unei orchestre ample, de tip romantic, într-un discurs sonor în care pianul nu este deloc menajat, ci dimpotrivă, simfonizarea partiturii solistice merge mînă-n mînă cu virtuozitatea înțeleasă în sensul cel mai propriu. Solista dezvoltă, deci, o tehnică strălucitoare, ce nu împiedică muzica să iasă la suprafață, purtînd auditoriul în lumea so-

Scanned with OKEN Scanner

norităților romantice. Dificultățile de sincronizare între instrumentele orchestrei sau între aceasta și solistă (în partea a II-a) nu au putut șterge impresia de realizare a partiturii, contribuția dirijorului constituind necesarul liant între participanți, prin gestica adaptată fiecărui moment din lucrare.

Cele două partituri orchestrale ale programului — piesa *Memoria timpului* de Vasile Herman și *Simfonia a II-a în mi minor op. 27* de Rahmaninov — l-au adus pe Răzvan Cernat în rol principal. Dacă în prima lucrare el reconstruiește discursul bazat pe tehnica variațiunii continue a materialului muzical de proveniență folclorică, în simfonie, bogăția melodică, savoarea armonică, grandoarea scriiturii orchestrale sau varietatea nuanțelor dinamice îi solicită etalarea unui eventai de procedee tehnice și expresive în măsură să recreeze această muzică atît de caracteristică spiritului compozitorului. Poate uneori am fi dorit mai mult rafinament în conducerea fluxului sonor care a apărut, în anumite momente (în Adagio, de pildă), ușor monoton. Alteori, însă, tălmăcirea lui Răzvan Cernat a avut o remarcabilă forță de sugestie descriind posibile imagini imortalizate în paginile simfoniei. Putem spune, în orice caz, că publicul de la Ateneu a plecat cu sufletul încărcat de muzică bună, de muzică frumoasă, dar mai ales bine cîntată.

3. Și al treilea set de simfonice (20, 21, 22 aprilie) s-a bucurat de prezența unor muzicieni invitați: pianistul sovietic *Rudolf Kerer* și dirijorul Filarmonicii din Cluj-Napoca *Emil Simon*.

Oaspete adesea întîlnit pe scenele de concert ale țării noastre, Rudolf Kerer și-a dezvăluit disponibilitățile interpretative în cel de-al doilea *Concert pentru pian și orchestră* de Rahmaninov. Utilizînd o gamă largă de procedee pianistice, el obține sonorități dintre cele mai diverse, de la robustețea, uneori chiar sălbăticia denselor mase sonore specifice scriiturii lui Rahmaninov, la clinchete delicate de imaginari clopoței realizate în discant; deopotrivă, o imobilă neutralitate îi imprimă alteori discursul sonor (ca în partea lentă) trimițînd gîndul la nesfîrșite stepe, la neclintite imense lacuri... Frazele de amplu respirație sînt conduse cu siguranță, cu simț al proporțiilor, evoluînd fără breșe, într-o susținută logică expresivă. Dificultățile tehnice nu-l sperie pe Rudolf Kerer care etalează o virtuozitate spectaculoasă, necesară realizării acestei partituri. Chiar dacă în redarea ei au apărut unele imperfecțiuni, muzicalitatea pianistului, colaborarea sa cu orchestra și cu dirijorul, adînca implicare în ideatica sonoră au prilejuit reale bucurii auditoriului.

Apreciata baghetă care este Emil Simon s-a făcut cu atît mai mult respectată în cele *Patru dansuri românești* de Tiberiu Brediceanu, în care am simțit pulsînd muzica noastră populară, culeasă de autor din diferite zone ale țării și armonizată pentru a fi interpretată la pian. Varianta orchestrală (aparținînd lui Mihai Brediceanu) este adesea întîlnită în repertoriile dirijorilor noștri, oferită, deci și de către Emil Simon. Realizarea lui se definește prin vervă, vigoare, dar și prin accentuarea acelui caracter molcom, așezat al unei hore lente din Moldova sau al melodiilor transilvane. *Patetica* lui Ceaikovski a dezvăluit, însă, alte laturi ale personalității dirijorului, implicat cu sobrietate în tragismul general al acestei ultime pagini din creația marelui compozitor.

Luminozitatea briantă a mișcării secunde — acel ciudat vals — cîntate cu spirit și grație, nu poate estompa dramaticele desfășurări ale celorlalte părți unde dirijorul construiește un solid edificiu. Varianta lui Emil Simon la cea de-a *VI-a Simfonie* de Ceaikovski a reconfirmat valoarea recunoscută a dirijorului clujean.

4. Ultimul concert al lunii (27, 28 apr). a aparținut exclusiv gazdelor. Venind în întîmpinarea evenimentelor pe care le aniversăm la fiecare început de mai, Filarmonica a pregătit un program ce a înscris lucrări aparținînd unor creatori de școală componistică românească — cum sînt George Enescu, Marțian Negrea și Sigismund Toduță.

Pentru început, orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu" sub conducerea dirijorului Cristian Mandeal a pus în fapt *Poemul simfonic „Sărbătoarea muncii"* de Marțian Negrea. Dedicată zilei de 1 Mai, piesa lasă să se reverse atmosfera sărbătorească, bucuria resimțită de fiecare dintre noi odată cu venirea acestei zile.

Violoncelistul Marin Cazacu s-a reîntîlnit apoi pe podiumul Ateneului cu dirijorul Cristian Mandeal pentru a recrea *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră op. 8* de George Enescu.

Pagină de tinerețe a maestrului, lucrarea solicită interpreților o adîncă forare în miezul substanței muzicale, pentru a putea extrage și reliefa ideile conducătoare ale discursului, din țesătura densă, adeseori compactă. În acest sens, profesionalismul solistului ca și capacitatea de discernere a dirijorului au dus la împlinirea unui moment artistic bine realizat.

Simfonia serii a fost cea de-a *V-a* de Sigismund Toduță. Cristian Mandeal demonstrează afinități spirituale și cu această muzică, evidențiind ritmica pregnantă ce marchează mișcările extreme, diversitatea melodică și armonică a celei secunde, cu intonațiile ei bizantine alături de altele ce-și reclamă sorgintea folclorică, totul evoluînd într-un continuu proces variațional, atît de specific creației românești contemporane.

Regretabil, însă, că publicul nostru nu dovedește încă suficientă capacitate de receptare a valorilor muzicii românești, ceea ce ar explica, probabil, numărul foarte mic de auditori prezenți la Ateneu. Dar, urmînd exemplul lui Enescu, chiar și pentru cei cîțiva ascultători, artiștii primei Filarmonici a țării au înfăptuit artă adevărată, la cel mai înalt nivel profesional, convinși de mesajul ei nicicînd pieritor.

Veronica BERBESCU ZBARCEA

Din concertele simfonice ale Radioteleviziunii

Așa cum ne-a obișnuit în ultima vreme, stagiunea de concerte a Radioteleviziunii pe luna aprilie a fost animată și substanțială; aproape în fiecare zi s-au putut auzi în studioul din strada Nuferilor muzică de bună calitate, interpreți consacrați sau tineri la început de drum, creații noi românești sau capodopere ale muzicii universale. Din acest florilegiu bogat am spicuit în rîndurile de față cîteva momente din programele simfonicelor de joi seara.

Pentru revenirea sa pe un afiș bucureștean (6 aprilie 1989) Petre Oschanitzki și-a alcătuit un program de „certitudini", lucrări verificate la public dar tocmai de aceea mai dificile. Oschanitzki are capacitatea de a convinge că versiunea sa este valabilă, pentru că opțiunile sale sînt limpezi și bine argumentate din interiorul partiturii. Astfel, în *Simfonia a VI-a „Patetica"* de Ceaikovski demersul său s-a situat pe o poziție de certă modernitate. Stăpînit, refuzînd sublinierile excesive, el a știut să evite pericolul supralicitării expresiei care poluează unele interpretări ceaikovskiene. Totul a fost construit cu nerv, creșterile și descreșterile cu energie bine calculată, tempo-urile strînse nu au lăsat timp pentru lungimi. Poate partea a II-a ar fi cîștigat dacă s-ar fi simțit mai mult acel „con grazia" cerut de autor.

Pianistul Constantin Ionescu-Vovu are meritul de a fi adus în fața publicului o capodoperă mozartiană foarte rar cîntată, *Concertul în do major, nr. 25, K.V. 503*. După o primă parte turburată de neconcordanțe, în partea lentă linia prelungă, cu arcuirea ei meditativă a fost condusă într-o devenire continuă comandată de logica internă a textului, cu știință a stilului și noblețe a expresiei. Finalul (atacat într-un

Scanned with OKEN Scanner

tempo foarte rapid) a oferit solistului prilej de virtuozitate instrumentală, dar și de integrare simfonică în orchestră, printr-un schimb de replici foarte viu. Bogată în ritmuri și melodii folclorice tratate într-o manieră ce prelungește tradiția înaintașilor, *Rapsodia română nr. 1 în do major* de Constantin Bobescu a complectat programul într-o atmosferă comunicativă.

Tot un *Concert* de Mozart, *Concertul nr. 5 în la major pentru vioară și orchestră* a stat și în centrul celui de al treilea simfonic al lunii (20 aprilie 1989). Reîntîlnirea cu Andrei Agoston promite întotdeauna satisfacții; jocul său are eleganță, tonul este sensibil, mătăsos, detaliile minuțios lucrate, frazarea are o elocvență naturală care farmecă. Și tocmai de aceea viziunea sa asupra a ceea ce se numește „stil mozartian" a nedumerit. Este de înțeles că plăcerea cîntatului, sinceritatea expresiei, nevoia de a se exprima pe sine liber sparg tiparele convenției. Dar întrebarea este unde se oprește această libertate? Nu riscă ea să ducă la facilitate, la îngroșarea banală a expresiei? Ar fi păcat, căci Andrei Agoston este un violonist de reală și calitativă fibră artistică.

Simfonia a II-a de Doina Rotaru a fost cea mai amplă primă audiție a lunii. Lucrarea constituie un fel de sumă a preocupărilor autoarei, marcînd o conturare stilistică definită. Se concentrează aici fațetele esențiale ale devenirii creatoare a acestei foarte active și talentate compozitoare; regăsim gustul pentru aliajele originale de timbruri, sonoritățile transparente, coloritul rafinat, contrastul dintre mișcarea fluidă pe de o parte și exploziile ritmice, cu suprafețe puternic dinamizate, trepidante, pe de altă parte, totul îmbrăcat într-o orchestrație luxuriantă. Din confruntarea acestor două stări extreme, impresia finală rămîne cea a unei lumi sonore nostalgice, cu accente încantatorii venite din vechimi imemoriale. În Ludovic Baci, lucrarea a avut un interpret al cărui devotament pentru muzica contemporană românească este bine cunoscut; ca întotdeauna înaltul său profesionalism și pasiunea pentru promovarea valorilor noi au pus partitura în cea mai bună lumină.

Mereu preocupat să aducă în fața publicului un repertoriu ales, Ludovic Baci a inclus și de data aceasta în programul său una dintre operele esențiale ale muzicii secolului nostru, *„Cîntecul pămîntului"* de Gustav Mahler. Edith Simon și Ionel Voineag au susținut partitura vocală cu o înțelegere exemplară a sensului pe care Mahler l-a atribuit vocii umane în ansamblu. Cu strălucire sonoră și flexibilitate a frazării la Ionel Voineag, cu expresie interiorizată și radiație caldă la Edith Simon, cîntul s-a integrat în textura simfonică ca un alt instrument de o culoare și vibrație învăluitoare. Și totul ar fi fost perfect dacă ar fi fost mai mult timp de pregătire, dacă orchestra ar fi ieșit dintr-o indiferență rutinieră (ah! cornii, și nu numai în Mahler) în așa fel încît intenția muzicală transmisă prin gestul dirijoral să fie tradusă și în realitate.

Sub semnul unei întrebări incitante „Vă place Brahms?" a fost inaugurat (27 aprilie 1989) un ciclu de mare consistență și semnificație muzicală: integrala creației brahmsiene, extinsă pe 4—5 stagiuni în care vor fi prezentate toate cele 121 de opusuri ale marelui compozitor. Răspunsul la întrebare a încercat să-l sugereze ascultătorilor Iosif Sava, într-o foarte caldă și pasionată pledoarie *pro domo*. Și începutul a fost de bun augur. Dirijorul oaspete din R. D. Germană, Jochen Wehner, (chiar dacă în *Uvertura „tragică"* a convins mai puțin) în *Simfonia a II-a în re major* s-a arătat un profesionist remarcabil, cu mînă sigură, cu o prezență foarte vie și eficientă. Pornind de la detaliul minuțios lucrat către linia mare — asamblarea întregului s-a configurat în forme bine structurate, construite amplu. Fără îndoială o foarte solidă știință și o atitudine artistică sobră, în linia marii tradiții dirijorale germane, definesc pe acest șef de orchestră de ținută.

Întru totul deosebit a fost acompaniamentul (ar trebui să spun mai degrabă simfonia) cu care a însoțit pe Mihai Ungureanu în *Concertul pentru pian și orchestră nr. 2 în si bemol major*. Niciodată acaparator, înglobînd pianul în orchestră cu delicatețe dar și cu autoritate, el a realizat cu solistul o colaborare ideală. Mihai Ungureanu a știut să valorifice această șansă într-o interpretare temeinic construită. Tînărul pianist revine mereu la această partitură monumentală cu mijloace din ce în ce mai bine controlate; un plus de relief l-ar apropia și mai mult de o reușită deplină.

Stimulată poate de prezența unui oaspete, sub bagheta lui Jochen Wehner orchestra (care de altfel l-a aplaudat călduros la sfîrșitul Simfoniei) și-a mobilizat toate resursele, concentrîndu-se și dovedind că se poate prezenta și într-o formă foarte bună.

Elena ZOTTOVICEANU

PORTRET COMPONISTIC ADRIAN RAȚIU

Radioteleviziunea Română a inițiat la 11 aprilie în Studio-ul T8 în seria portretelor componistice un concert cu lucrări camerale de Adrian Rațiu. Am avut ocazia să ascultăm șase lucrări care acoperă o perioadă de cam două decenii din activitatea creatoare a compozitorului.

Adrian Rațiu s-a afirmat încă din perioada studiilor de la Conservatorul Porumbescu ca un element de frunte într-o tînără generație de compozitori care se vor situa ulterior în primele rînduri ale componisticii românești de după cel de al doilea război mondial. Ca și ceilalți colegi de serie s-a impus și în pedagogie și în muzicologie prin înaltele sale capacități artistice, intelectuale și umane ce l-au caracterizat dintotdeauna, totodată cu prea multa (aș zice) discreție și finețe ce l-au împiedicat, poate, în decursul vieții să atingă cotele maxime de afirmare socială ce nu i-au ocolit pe alții. Probabil că nu aci s-a plasat centrul de greutate în destinul artistic al unui creator ajuns azi la marile împliniri ale unei vieți închinate muzicii și muzicienilor. Drept care, concertul la care ne referim a constituit încă un moment important de re-cunoaștere a personalității și a prezenței sale distincte în perimetrul creației muzicale românești actuale.

Debutînd cu *Trio pentru pian, clarinet și chitară* (Rodica Dănceanu, Vasile Mocioc, Vasile Colțea) în care am remarcat mai ales prezențele (quasi) solistice ale protagoniștilor, concertul a continuat cu *Sonata pentru vioară solo* interpretată de Mălina Dandara și cu *Monosonata I pentru pian*, interpretată de Dan Rațiu. Ambele lucrări (dintre care cea din urmă, de vîrsta chiar a interpretului ei), executate fără partitură, au evidențiat, într-un climat de autentică muzicalitate, consistența și noblețea inspirației și *armonia* dezvoltărilor (în parte, la latitudinea interpretului, dacă ne referim la *Monosonata I pentru pian* care presupune diferite variante). *„Convergențe" pentru cvartet de coarde* (Cvartetul „Philharmonia" — Ladislau Horvath, Alexandru Mihon, Mirela Ioniță și Tiberiu Ungureanu) — o primă audiție ca și cele două următoare lucrări — a excelat prin capacitatea transfiguratoare a unor nuclee tematice, prin interesul muzical permanent, accentuat, evident, și de sonoritatea omogenă, rafinată și infinit dozată a ansamblului. *„Ecouri" pentru vibrafon și marimba*, o lucrare plină de culori și frumusețe, o interesantă îngemănare de timbruri rezultate dintr-un instrumentar aparent apropiat ca sonoritate l-a repus în atenție pe percuționistul Alexandru Matei care se afirmă consecvent, în ultimii ani în interpretarea muzicii noi. În sfîrșit *Sonata a cinque* pentru alămuri (Daniel Bulgaru, Mihai Toth, Radu Rusu, Florin Pane, Uwe Schummer) transcedendînd caracterul de „divertis-

Scanned with OKEN Scanner

ment" al ansamblului de gen a dezvoltat o muzică serioasă, *cultă* aș zice, destinată unor instrumente care au adus în cadrul concertului respectiv o binevenită timbralitate complementară.

Muzica lui Adrian Rațiu se detașează și de expresionismul postbelic, asociat noilor tehnici de compoziție ale acelei prime perioade și de academismul clasicizant (mai vechi și mai nou). Excelează prin rigoare, prin măiestria tratării și dezvoltării ideilor proprii, printr-o *voință* organică ce se afirmă și în zonele cele mai „deschise" ale operei. Echilibrul și siguranța gustului l-au plasat pe Adrian Rațiu întotdeauna dincolo de orice exces sau concesie artistică, conferind muzicii sale o exemplaritate ieșită din comun. Atît ca selecție de lucrări (incompletă, ca orice selecție) cît și ca prestație artistică portretul său componistic a marcat un eveniment de seamă al vieții culturale a Capitalei.

Nicolae BRÎNDUȘ

Muzica românească în actualitate (XIII)

Cel de-al XIII-lea concert din ciclul organizat de Filarmonica „George Enescu" (inițiator — Șerban Nichifor) a certificat o dată în plus oportunitatea acestor manifestări, mai ales cînd ele sînt judicios gîndite sub aspect repertorial.

Mai omogen deci decît unele anterioare, programul desfășurat pe scena Ateneului în ziua de 10 aprilie s-a datorat în principal Atelierului de muzică contemporană „Archaeus", condus de Liviu Dănceanu. El a debutat însă cu *Sonata pentru flaut și pian* (1952) de Sigismund Toduță, creație de inspirație folclorică dar acreditată concepției de soliditate a construcției, caracteristică maestrului format în cultul marilor valori ale clasicismului. Flautistul Vasile Gantolea frazează amplu, creează arcuri sonore reverberante. La pian, Adrian Tomescu, inspirat și iscusit în paginile contemporane, a avut de susținut o partitură densă — fundament pentru discursul flautistic mai aerat, adecvat resurselor optime ale instrumentului.

Șerban Nichifor s-a înscris în programul serii cu o nouă primă audiție — *Cvartetul de coarde nr. 2*. Subtitlul „Văile uitării" mărturisește afinitățile autorului cu poetica lui Mateiu Caragiale, din care se inspiră. Și în acest opus compozitorul manifestă apetență pentru discursul esențialmente expozitiv, o muzică nu neapărat ilustrativă, cu tot apelul nedisimulat la efectul unor sonorități de epocă, elemente de jazz american, ritmuri de tip aksak, etc. Principiul anamorfozei — care determină forma — pare a acționa și la nivelul prelucrărilor leit-motivice (unele imagini voit deformate sînt astfel capacitate pentru a crea atmosfera de instabilitate ce se naște între starea de veghe și vis" — explicitarea aparține comentatorului Alfred Hoffman).

Cvartetul „Clasic" a susținut partitura cu tot dinamismul pe care ea îl suscită, cu simțul parodiei dar și cu sentimentul evocării nostalgice.

În „regia" spectacolului oferit de „Archaeus", Liviu Dănceanu a conceput, ca și alte dăți, alternanța pieselor contemporane cu muzici bizantine preluate din diverse culegeri și aranjate de el pentru ansamblul său. Punerea lor în pagină relevă, pe lîngă subtilul simț al orchestrației, intuiția elementelor creatoare de atmosferă. În acest sens melodica, tipic monodică a fost proiectată în spațiu prin procedee specifice (pedale, ison), prin dialogul instrumentelor (deci al culorilor) în stilul cîntării de strană, sau chiar prin tehnici moderne ca Klangfarbenmelodie.

Am ascultat, deci, în orchestrația lui Liviu Dănceanu, *Imnul* lui Dimitrie Suceveanu, preluat din culegerea Gr. Panțîru, *Melodia* de Dimitrie Cantemir, *Axionul* lui Nil Monahul *(Izvoare ale muzicii românești* — Gh. Ciobanu) și *Chinonic* de Domețian Vlahul.

Din creația personală, Liviu Dănceanu a prezentat *Florilegiu* (1985) în primă audiție în formula pentru „Archaeus". Plăsmuită în tușe sensibile această muzică născută dintr-un lirism structural cîștigă mai mult în poezie și în culoare în această versiune.

În pronunțat contrast, cele șapte secțiuni ale *Alternanțelor* lui Adrian Iorgulescu (o altă primă audiție în aranjamentul pentru „Archaeus") îmbină două realități sonore — și anume cea a unui continuum reprezentat de derularea implacabilă a benzii de magnetofon și evoluția pe viu a unei muzici de cert structuralism timbral. Din complementaritatea acestor două lumi ia naștere un discurs de o expresivitate gravă, tensionată proprie creației lui Adrian Iorgulescu.

În fine, piesa lui Mihnea Brumariu, *Quasi — Cocktail music* — tot o primă audiție — reprezintă un fragment dintr-un spectacol —. Autorul aduce aici la același numitor entități divergente ca rock, pop, secvențe bizantine, într-o combinație în care spectacularul face casă bună cu verva, la etajele totuși superioare ale simplei luxurianțe sonore. Un „coktail" în care membrii formației s-au desfășurat cu dezinvoltură și antren dovedind disponibilități excelente și în acest gen de muzică. Trebuie subliniată și cu acest prilej calitatea excepțională a membrilor acestui ansamblu, într-un continuu progres.

Nu putem încheia fără a evidenția nivelul comentariului semnat de criticul Alfred Hoffman, ca de obicei substanțial și atractiv, elevat dar și accesibil, într-un cuvînt profesional.

Michaela ROȘU

Eminescu și muzica

...Seară (10 aprilie) chibzuită în tensiunea care îl animă pe Iosif Sava atunci cînd imaginează acele ambianțe singulare ale comunicării cu un auditor totdeauna fidel, ambianțe dominate de o IDEE, expresivă prin ea însăși ; ideea este propulsată apoi spre împlinirea destinului ei de cîteva ceasuri prin elanul cu care o dezvăluie, treptat, în ce este în ea mai general, mai reliefat ca sens și configurare artistică.

Alături de Iosif Sava, Leopoldina Bălănuță. Nu sînt mulți actori care ar fi putut (acest verb este întrebuințat în mod deliberat !), care ar fi putut deci stăpîni, într-un singur suflu, efortul mental al rostirii, al interpretării celor 5 *Scrisori* de Mihai Eminescu, așa cum l-a dezvoltat Leopoldina Bălănuță. Proiectele lui I. Sava au întotdeauna anvergură temerară ; din colaborarea cu marea artistă s-au constituit, în timp, modele ale adevărului că spirite înalte ale poeziei universale au trăit în confort cu muzica. Mai mult, că muzica a înglobat, în ilustre exemple, poezia și filozofia, nealterîndu-le esența ideală. Dimpotrivă : pagini rare de vers au trăit o nouă constituire emoțională, intelectuală. Poate tocmai pentru că pledoaria muzicală este inteligibilă și dincolo sau fără de cuvinte, iar noua plămadă emană alte virtuale sugestii.

Dar acea seară compusă alături de un Eminescu foarte special, *Scrisorile* sînt cu adevărat *Satire*, nu intra în sfera contemplativă care ar fi invocat lesnicios muzica, decît pe făgașul convergențelor „posibile" între glasul încordării geniului în ascensiune spre lumea revelațiilor supreme — antiteză a tot ce disprețuia poetul în cercul strîmt al contemporanilor norocoși — și destinderea în meditația muzicală, discret conturată de instrumentiști ca Marin Cazacu și Ion Ivan Roncea.

Ce este muzical în cele cinci *Scrisori* de Mihai Eminescu a fost implicat în concepția Leopoldinei Bălănuță. M-a interesat tocmai această libertate lăsată nouă în a desluși, fără cîrje protectoare, năvala lirică

Scanned with OKEN Scanner

a metaforelor în structuri poetice. „Cînd cu sete cauți forme ca să poată să te-ncapă", scria Eminescu în altă parte... Realitatea, potrivită și oricărei opere muzicale, este copleșitoare în *Scrisori*, în a căror amplă construcție sînt turnate înțelesurile în vaste zboruri ale spiritului.

Implicarea iubirii pentru muzică în marele spectacol totodată dramatic și tragic, regizat și jucat de o femeie, cuprinzînd cu integrală fidelitate bărbătească patimă și vulnerabilitatea poetului, a fost cea mai de preț izbîndă a acelei seri.

Faptul că muzicile nu au fost numite, că adecvarea lor nu părea și probabil nici nu a fost căutată, poate doar *Dansul focului* de Manuel de Falla, izbucnit imediat după finalul *Scrisorii III*, a consolidat tocmai unitatea care în genericul spectacolului părea numai o ipoteză. Nici un nume de compozitor nu a brăzdat succesiunile line între muzică, vers și veșmînt al cuvîntului ambiental; în afară de Johann Sebastian Bach, care poate sta oriunde, pentru că tot ce este fără hotar încape între hotarele sale. Bach în *Arioso*, ca preludiu și postludiu, cîntat de Marin Cazacu (acompaniat de Steluța Radu); Bach sunat de Iosif Sava la orgă, alături de același partener violoncelist.

Cu totul extraordinară a fost introducerea serii de către harpă; Ion Ivan Roncea a descoperit subtilitatea gravă a celor mai simple expresii din lirica romantică, instalînd în noi starea de spirit necesară receptării unui poet care a gîndit serios și poeziile sale cele mai naturale, mai naive, mai necomplicate. Așa trebuie să înțelegem — cred — indispoziția lui Eminescu ascultîndu-le cîntate pe muzică aparținînd genurilor mai lejere, care duce gîndul la efectul banalității vînturate de dulcea legănare a florilor iubirii vremelnice. Ori Eminescu în iubire căuta pe *crăiasa lumii gîndurilor sale*, cum spune în *Scrisoarea V*: erau gîndurile unui om frămîntat de cosmogonii, de prefaceri ale lumii astrelor, de istoria seculară a patriei, de marea filozofie a epocii, de veșnicia naturii, de derizoriul clipei trăite în amărăciune. Mai presus de toate Eminescu aspira, ca și elita poeților romantici, la a se cunoaște pe sine prin iubire.

Aceasta este chiar o problemă de ordin muzical pe care Iosif Sava a enunțat-o numai, nedezlipindu-se din atmosfera particulară de concentrare în esențial, impusă prin intensitatea combustiei versului trăit, ca o vestală în veșmînt întunecat, de Leopoldina Bălănuță. „Am făcut-o din adorație pentru Eminescu", spunea ea la sfîrșitul serii, eliberată de asemenea răspundere, solemnă pînă la urmă. A formulat ceea ce a prezidat, ca motto, acea confluență de dezvăluiri, stimulată spre inspirație de versul articulat, de inteligența decupării dramatice a episoadelor, de tensiunile diferențiate ale nuanțelor și ritmurilor declamației, instalînd o ambianță nerepetabilă: fiecare a creat ceea ce aparținea numai clipelor petrecute atunci, acolo.

Ada BRUMARU

Vă place muzica?

Devenit tradițional, genericul „Vă place opera?" concretizează, cu fiecare nou spectacol, tot ceea ce școala românească de cînt poate etala mai valoros în acel moment, manifestările dorindu-se, deci, o înmănunchiere a celor mai frumoase voci de operă din teatrele lirice ale țării.

De această dată, concertul, desfășurat duminică 16 aprilie în sala Radiodifuziunii Române, cuprinzînd pagini din repertoriul italian, s-a bucurat și de prezența unor oaspeți de peste hotare, printre aceștia fiind și dirijorul Cem Mansur din Turcia, binecunoscut spectatorilor bucureșteni din precedentele sale apariții pe podiumul de concert. După cum am aflat din prezentare, tînărul dirijor a inclus în repertoriul său peste 40 opere, ceea ce, la cei doar 32 ani ai săi, este, într-adevăr, o performanță. Bunele impresii lăsate de simfonicele susținute anterior, nu s-au reînnoit însă în acea seară, spre dezamăgirea interpreților și publicului deopotrivă. Neinspirată a fost și reunirea orchestrei simfonice din Ploiești și a orchestrei de studio a Radioteleviziunii, cîteva repetiții dovedindu-se insuficiente pentru omogenizarea ansamblului orchestral, pentru „punerea de acord" cu dirijorul și cu soliștii. Cu cîțiva ani în urmă, orchestra simfonică din Ploiești era una dintre cele mai bune formații din țară, concertele susținute la Ateneul Român sub bagheta lui Horia Andreescu devenind adevărate evenimente ale stagiunii. Se prea poate ca specificul genului să fi determinat o oarecare derută în rîndul instrumeniștilor, nefamiliarizați cu muzica de operă. Incertitudinea, apatia și sonoritatea opacă, inexpresivă, au caracterizat, în mare parte, evoluția compartimentului orchestral, ceea ce a creat probleme atît dirijorului, cît, mai ales, soliștilor. Dacă în susținerea ariilor interpreții au reușit să „escaladeze" aceste obstacole, în scenele de ansamblu — duet, cvartet, sextet — au apărut decalaje, intrări greșite etc.

Soliștii serii au fost mari personalități ale scenei lirice, precum și tineri aflați pe drumul afirmării, reuniți într-un florilegiu al vocilor frumoase.

După uvertura la opera *Nabucco* de Verdi, condusă de Cem Mansur cu o gestică elegantă și eficientă în economia mijloacelor de expresie, aria Rosinei din opera *Bărbierul din Sevilla* a adus, în interpretarea Lilianei Nichiteanu de la Teatrul Muzical din Galați, strălucirea muzicii rossiniene, vocea frumoasă, coloratura dezinvoltă și expresivitatea sa cochetă cucerind binemeritate aplauze.

A urmat un moment de mare tensiune dramatică — duetul Santuzza — Turridu din opera *Cavalleria rusticana* de Mascagni, în interpretarea sopranei Leyla Demiriș de la Opera din Istambul și a tenorului Gabriel Năstase. Etalînd o splendidă voce dramatică, generoasă și amplă în registrul mediu, cu ușoare dificultăți în acut, Leyla Demiriș a dovedit o bună cunoaștere a datelor specifice personajului și, totodată, a stilului italian de cînt; partenerul său, Gabriel Năstase, aflat într-un real progres vocal, a susținut partitura cu siguranță și strălucire vocală.

Aria lui Gerard din opera *Andreea Chénier* de Giordano, pagină de mare popularitate din repertoriul liric, a fost interpretată cu sensibilitate și profesionalism de baritonul Dan Serbac de la Opera din Cluj-Napoca. Lirism și intensă trăire am regăsit și în aria Adrianei din opera *Adrienne Lecouvreur* de Cilea, tălmăcită cu fior dramatic de tînăra Angela Burlacu-Gheorghiu, una dintre cele mai răscolitoare voci din generația sa.

Un oaspete din Cehoslovacia — Ilie Prokop — a ales, pentru acea seară, aria lui Filip din opera *Don Carlos* de Verdi; deși debutul orchestral a jenat prin duritatea intervenției suflătorilor și prin sonoritatea inconsistentă a solo-ului de violoncel, vocea profundă, cantabilă a basului Ilia Prokop și interpretarea sa sensibilă, conturînd cu știință ampla respirație a frazelor muzicale, au conferit frumusețe și noblețe celebrei arii.

Tot din creația verdiană am urmărit apoi dificila arie a lui Rodolfo din opera *Luisa Miller*, interpretată de Ionel Voineag, tenor aflat în plină maturitate artistică și cvartetul din *Rigoletto* — soliști Felicia Filip, Liliana Nichiteanu, Nicolae Raiciu și Ion Pojar, fiecare dintre aceștia susținîndu-și partitura cu multă îngrijire, nereușind însă o sudură a vocilor în măiastra țesătură gîndită de Verdi.

O pagină de mare vibrație din opera *Traviata* — duetul Violeta-Alfredo din actul al IV-lea, a readus în scenă doi interpreți într-o formă vocală de excepție — Angela Burlacu și Ionel Voineag; frumusețea frazării, impresionanta trăire emoțională au culminat în finalul cîntat în mezzavoce.

De la lirismul verdian la dinamismul debordant al muzicii rossiniene — un contrast binevenit, prilejuind,

Scanned with OKEN Scanner

totodată, întîlnirea cu o voce tînără de o deosebită calitate — mezzosoprana Gabriela Popescu care în aria *Cenușăresei* a făcut o adevărată demonstrație de virtuozitate, etalînd un timbru de mare frumusețe, un ambitus cu o extensie aparte și o coloratură lejeră (o anume stridență în acut se cere, în viitor, atenuată).

Rămînînd în sfera operei buffa, duetul Malatesta-Don Pasquale din opera *Don Pasquale* de Donizetti a cucerit prin verva și spontaneitatea interpreților care s-au dovedit și foarte buni actori — studentul Nicolae Raiciu bariton liric cu un timbru de calitate, muzical, sensibil și foarte expresiv — și basul Airizer Csaba de la Opera din Timișoara, binecunoscut și îndrăgit de publicul bucureștean datorită vocii sale ample, generoase, condusă cu rigoare și rafinament.

Aria Giocondei din opera omonimă de Ponchielli a fost interpretată cu temperament vulcanic de Mioara Cortez-David, urmată apoi de celebrul duet Cio-Cio-San — Pinkerton din opera *Madama Butterfly* de Puccini, în interpretarea de înaltă ținută a Sandei Șandru — delicată și pasionată, sensibilă și convingătoare, alături de Ion Pojar de la Opera din Cluj-Napoca, o voce frumoasă dar prea puțin maleabilă sub aspect dinamic ; o diversificare a paletei de nuanțe ar fi binevenită în interpretările sale care, în genere, vizează performanța vocală.

Soprana Maria Slătinaru-Nistor în aria Leonorei din opera *Forța destinului* de Verdi a încîntat prin frumusețea vocii, prin ținuta și distincția interpretativă ce caracterizează fiecare apariție a sa ; corul Radiotelevizîunii a însoțit, în sonorități compacte, evoluția acestei mari interprete.

Corul sclavilor din *Nabucco* a pus în lumină, din nou, calitățile de excepție ale formației Radiodifuziunii, condusă cu o gestică generoasă de dirijorul Cem Mansur în ampla arcuire dramatică gîndită de compozitor ; păcat că și aici decalajele permanente în raport cu orchestra au umbrit calitatea interpretării în ansamblu.

Mereu prezentă în aceste concerte-eveniment, soprana Eugenia Moldoveanu a optat, de această dată, pentru aria Neddei din opera *Paiațe* de Leoncavallo, în care am admirat expresivitatea și patosul pe care le-a conferit eroinei.

Sextetul din opera *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, interpretat de Felicia Filip (ca și în Gilda, sensibilă, expresivă, cu acut strălucitor), Ionel Voineag, Airizer Csaba, Gabriela Popescu, Dan Șerbac și Gabriel Năstase a încheiat programul serii.

Un concert mult așteptat de melomani, realizat și de această dată de Luminița Constantinescu, cu dăruirea și entuziasmul ce o caracterizează, înmănunchind, cum spuneam, cele mai frumoase voci ale țării, cărora li s-au alăturat valoroși interpreți de peste hotare ; prezentarea agreabilă, documentată și cursivă, s-a hazardat însă în aprecieri valorice nu totdeauna justificate, ce au supradimensionat dar au și minimalizat personalitatea artistică a interpreților ; precum bine se știe, în lumea cîntului ,a artei interpretative în general, este foarte dificilă o ierarhizare valorică, acordarea superlativului absolut unuia sau altuia riscînd erori de ordin pur subiectiv.

A. F.

CLAUDIO MARCOTULLI

Un nume nou — pentru noi, firește — în frontul cîntului la chitară : Claudio Marcotulli. Artistul italian a atras prin programul afișat și s-a impus prin execuția lui. Deopotrivă substanțială (îndeobște fără transcripții și piese de succes facil) și îndeajuns de variată, seara oferită de artistul italian (29 aprilie la Ateneul Român) a fost relevantă și plină de satisfacții. Mai întîi trebuie subliniat că Marcotulli stăpînește tehnica instrumentului la un nivel superior : rapiditate și egalitate în pasaje, sunet viguros și divers colorat prin atac, un legato consistent, accesul la procedeele scriiturii moderne. Dar cum fundamentele execuției se pot obține prin muncă, important este că, dincolo de ele și prin ele, tînărul interpret a dovedit cultură și adecvare stilistică. În Bach *(Preludiu, Fugă și Allegro* — executat în re major și nu în original, cu un semiton mai sus) a subliniat polifoniile latente ca și construcția echilibrată, cu o permanentă și judicioasă accentuare a elementelor de armătură structurală. În Rodrigo *(Invocație și dans* — omagiu lui De Falla) a „jonglat" cu flageolete (pe coarde călcate, deci infinit mai grele decît cele naturale), ca și cu procedee sugerate de tehnica, deloc de neglijat, sugerată de practica flamenco. În Giuliani *(Variațiuni op. 112)* a pus în evidență forma clasicizantă a tratării, în care sînt exploatate la maximum posibilitățile tehnice la nivelul din momentul componistic respectiv (virtuozul italian a fost contemporan cu Paganini). *Sonata* de Ginastera dezvăluie un proces similar dar la palierul conceptelor secolului nostru : varietatea de sunet, bogăția timbrală, substanța tematică, suprasolicitarea tehnică sînt curente aici și Marcotulli a știut și a putut să le lumineze semnificația pur muzicală. Și în Albeniz *(Granada* și *Asturias)* a avut de îmbinat direcții aparent divergente — romantică, impresionistă și folclorizantă —, într-o rezultantă caldă și pitorească. În fine, în *Variațiunile* de Duarte, strivitoare prin tehnicitate, a arătat că știe să învedereze, prioritar, substratul eminamente muzical. Bine (și pe drept) primit de public, Claudio Marcotulli, viguros, strălucitor, logic și expresiv în prestația sa chitaristică, oferă încă un argument în pledoaria (nu numai a noastră) pentru obținerea în învățămîntul muzical și de la noi a statutului meritat de un instrument cu resurse și literatură mai mult decît comune.

MARIA GHIRCOIAȘIU — VICTOR DAN

Recitalul susținut în 16 aprilie la Ateneul Român de soprana Maria Ghircoiașiu și organistul Victor Dan a învederat, încă o dată, că viața muzicală din Cluj-Napoca dispune de elemente selecte. La debutul bucureștean, cei doi soiiști au propus multă muzică barocă (și chiar mai veche), două lucrări clasice și una românească. Cele mai multe piese au fost, evident, pentru voce și orgă, doar trei pur instrumentale. Prima parte a cuprins Bach și Händel. În arii, soprana Maria Ghircoiașiu a impus prin glasul plin, bine timbrat, egal pe toate registrele, prin buna intonație și frazarea inteligentă și expresivă, prin cultura stilului (cu atît mai apreciabilă, cu cît artista se află la începutul carierei). Buna impresie a fost confirmată și în partea a II-a (Stradella, Giordani, Mozart, Haydn), în care căldura cîntului s-a împletit cu rigoarea, amploarea și susținerea arcurilor expresive au fost convingătoare, în care dinamica s-a înscris în limite cuprinzătoare (fără stridențe în forte și păstrîndu-și audibilitatea în pianissime — chiar în registrul grav). Direcția în care credem că artista trebuie să-și concentreze atenția este cea a dicției, sacrificată în bună măsură din dorința de a păstra unitatea de emisie, legatoul și culoarea. Victor Dan s-a vădit un interpret sensibil, cu fantezie în registratie (apreciem îndeosebi predilecția pentru timbrurile pastelate, suave), destul de riguros în tempo, cu simț polifonic acut și judicios. În Bach, Vivaldi și Frescobaldi a lăsat cîmp deschis sonorităților variate, subliniind tematica, ornamentica și structurile dezvoltătoare, demonstrînd soliditate a concepției, un frumos nivel profesional.

Scanned with OKEN Scanner

CAMELIA PAVLENCO — ELISABETA FEKETE

Concertul din 22 aprilie (Sala Studio a Ateneului) s-a înscris în seria, încă nu prea cuprinzătoare, a recitalurilor cu evoluții și programe mai puțin obișnuite: prima parte, frecventă prin structură (cîteva cicluri de lieduri) dar insolită prin faptul că soprana era cunoscuta pianistă Camelia Pavlenco; cea de a doua, rarissimă prin natura repertoriului (piese pentru pian la patru mîini), interpretat de cîntăreața-pianistă și partenera sa Elisabeta Fekete. Am ascultat în deschidere și în primă audiție *Trei lieduri pe versuri de Lucian Blaga* de Doina Rotaru, sensibile, într-o expresie densă și ușor perceptibilă prin factura vocală și coloritul pianistic, bine puse în valoare. Au urmat *Patru cîntece pe versuri de Radu Demetrescu* de Paul Constantinescu, situate pe linia baladescă apreciată la compozitor, pitorestile și ingenios tratatele *Șapte cîntece spaniole* de Obradors și *Trei melodii pe versuri de T. Gautier* de De Falla, într-o bună manieră franceză (în caracter hispanic doar ultimul dintre ele). Descoperindu-și afinități cu arta vocală, Camelia Pavlenco explorează, după cum se vede, zone repertoriale dense, iar interpretările sale — s-a văzut, de asemenea — sînt ale unei alese muziciene, stăpînă pe arta expresiei în general. Vocea îi este plină, vibratoul generos, intonația îngrijită, dicția bunicică, fraza limpede și logică. Elisabeta Fekete a secondat-o cu inteligență, cu interiorizare și cu strălucire, după caz. Lucrările pentru pian la patru mîini au fost *Fantezia în fa minor* de Mozart, *Sonata op. 30* de Schubert și *12 piese op. 85* de Schumann. Ele nu sînt în nici un caz piese minore, pentru uzul amatorilor. Am spune că sînt mai greu de cîntat decît altele (și mai renumite) ale acelorași autori, întrucît implică o perfectă coordonare la nivelul concepției și tehnicii, în plan ritmic, agogic și dinamic. Cu momente absolut strălucite, dar și cu altele care au lăsat impresia doar a lecturii corecte, interpretarea acestei a doua părți a recitalului a fost, una peste alta și totuși, deasupra comunului, încîntînd cu îndreptățire un public numeros și receptiv.

Petre CODREANU

ADRIAN STOICA

Iată un pianist care are ce spune și știe *cum* să spună, deci susținerea unui recital într-unul din spațiile muzicale principale ale Capitalei (studioul de concerte al Radioteleviziunii, la 25 aprilie) era pe deplin justificată, ceea ce nu este întotdeauna cazul în împrejurări similare, cînd cadrul respectiv sau al sălii mari a Ateneului Român apar ușor disproporționate față de valoarea prestației artistice, care și-ar avea mai curînd locul la „rampa de lansare" a noilor talente, Studioul Ateneului.

Adrian Stoica este un muzician serios și cu simț de răspundere în fața textelor abordate. Pianistica sa este de calitate, viziunea asupra operelor cuprinse în repertoriu se dovedește matură, tinzînd spre profunzimile muzicii. *Sonata în fa major, KV 332* de Mozart ne-a luminat dintru început acest adevăr, grija pentru frazarea expresivă împletindu-se la juste proporții cu brio-ul și scînteierea fără de care stilul respectiv nu poate fi conceput. Cu toate că tinde spre o abordare a capodoperei de esență incontestabilă, maniera de interpretare a muzicii maestrului din Salzburg s-a dovedit vie, depărtată de orice pedanterie, firul sonor s-a depănat curgător și alert, totul depășind cu mult acea „intrare în materie" de care este legată în mod frecvent includerea în debut de program a unor asemenea lucrări. Într-un cuvînt, lui Mozart i s-a făcut dreptate — și asta spune totul.

Bineînțeles, *Appassionata* beethoveniană — *Sonata op. 57, în fa minor* tentează la comparații interpretative ilustre. Nu se poate spune că redarea ei de către Adrian Stoica a fost pe măsura acelui „torent de flăcări într-o albie de granit" (Romain Rolland) cu care ne-au deprins mai marii clavirului. Totuși, interpretarea a avut pondere și gravitate, conștiința permanentă a dimensiunilor sarcinii asumate. Materialul tematic a fost expus cu demnitate și — cînd era cazul — cu reculegere, gradația întrebărilor existențiale ale primei mișcări, trecînd prin elevația *Andante*-lui către torentul fatidic al finalului fiind marcată cu evidentă știință. O meditare către găsirea unor soluții optime de rezolvare a legato-ului (de pildă în temele în octave, ca cele din prima mișcare) ar fi de dorit.

Sonata în si bemol minor de Chopin ne-a confirmat faptul că pianistul nu ezită în fața operelor de maximă dificultate. *Marșul funebru* a cunoscut redarea cea mai „adunată" și convingătoare, după cum finalul s-a caracterizat prin unitatea imaginii („vîntul nemîngîiat șuierînd pe morminte" — după o tălmăcire literară sau literaturizantă, însă nelipsită de justificare), chiar dacă mersul cromatic descendent putea fi mai subliniat marcat. Unele rezerve se referă la o oarecare neclaritate sonoră în partea I sau la o vădită dificultate observată în salturile periculoase din *Scherzo*. Pe de altă parte, secțiunea contrastantă, *trio-ul*, din mișcarea a doua s-a distins prin îmbinări polifonice expresive și pline de tensiune.

Extremele se ating: după *Sonata* de Mozart, o altă culme a recitalului a venit odată cu tălmăcirea *Suitei op. 10 în re major* de George Enescu. Am avut ocazia să atragem atenția, recent, asupra necesității evitării unui ton unanim mare și pompos pentru această lucrare. Or, Adrian Stoica ne-a oferit o interpretare exemplară ca simț orchestral diferențiat: *Toccata* a avut amploare și grandoare autentice, *Pavana* a excelat prin culorile pastelate, bogăția de armonice a sunetului, *Bourrée* a martelat ritmul fără fastidiozitate, desenul a fost permanent clar și evident sub paleta picturală, înrudită numai atît cît era cazul cu limbajul impresioniștilor. I-am fost recunoscători lui Adrian Stoica pentru că a reintrodus *Suita opus 10* de Enescu în repertoriu la un nivel de rafinament și înțelegere menit să o smulgă din postura de neinvidiat de „piesă curentă" a pianiștilor învățăcei, care amenințau să o depărteze de afecțiunea noastră. Aici s-a vădit, mai convingător decît oriunde, faptul că interpretul își înțelege menirea în atributele ei nobile și revelatoare.

PROKOFIEV — INTEGRALA SONATELOR DE VIOARĂ

O integrală a sonatelor pentru vioară de Prokofiev este lucru rar — și cu atît mai de subliniat cînd realizatoarea este studentă de conservator. Numele Anca Rațiu se cuvine să se impună de aci încolo ca acela al unei soliste de talent, cu temperament impetuos, sonoritate arzătoare și putere de cuprindere a unor texte dificile din muzica veacului nostru. Alăturîndu-și pe pianista Alma Peter Apostoleanu, profesoară la liceul de artă „George Enescu", reputată muziciană de cameră și acompaniatoare, Anca Rațiu ne-a oferit cele două *Sonate pentru vioară și pian*, începînd cu cea de *a doua, în re major, op. 94 bis* și încheind cu *prima, în fa minor, op. 80*. Între ele, am ascultat mai tîrziu *Sonată pentru vioară solo în re major, op. 115*. Trebuie spus de la început că recitalul dat la 14 aprilie în sala „Studio" a Ateneului a avut anvergură de eveniment muzical, dat fiind că ceea ce putea părea la citirea afișului ca un act artistic excesiv de temerar s-a dovedit în fapt o realizare demnă de apreciere

Scanned with OKEN Scanner

înalte. În adevăr, Anca Rațiu și partenera sa au redat dificilele lucrări cu un brio molipsitor, cu o incandescență consecventă a sentimentului și cu o pregătire tehnică minuțioasă, care nu a „escamotat" dificultățile, ci le-a înfruntat pieptiș și le-a biruit în modul cel mai categoric.

Aspectul cel mai apropiat de esența muzicii lui Prokofiev, în interpretarea Ancăi Rațiu, a fost cel de vervă, de scherzo vehement și puternic temperamental : tonul în aceste împrejurări s-a caracterizat prin incisivitate, forță de penetrație, înclinarea către sugestivitate mai curînd decît către „frumusețe" privită ca scop în sine. Din acest punct de vedere, redarea *Sonatei a doua* s-a dovedit cu deosebire convingătoare, degajînd un sentiment tineresc, de expansivitate cuceritoare, dublată de un echilibru interior reconfortant.

Neoclasica *Sonată pentru vioară solo* s-a impus, din *Moderatoul* inițial, cu strășnicie de *preludiu* bachian (am evocat pentru o clipă pe cel din *Partita în mi major*), pentru ca în alte momente să ne parvină adieri de serenadă, accente tandre și directe, lipsite de morgă și de pretenție : este o muzică în mare măsură caracteristică pentru lucrările dedicate de Prokofiev tineretului și pe care Anca Rațiu a înțeles-o cu prospețimea caracteristică vîrstei și în același timp a fost capabilă să o redea cu stăpînirea tehnică necesară.

În *Sonata nr. 1*, paginile cele mai realizate au fost tot cele de dezlănțuire temperamentală și sclipire ritmică — *Allegro brusco* avînd exact accepțiunea dorită de compozitor. Am apreciat și calitatea parcurgerii *pasajelor*, în tonuri umbrite, caracteristice pentru această sonată, în care predominantă rămîne totuși visarea și interiorizarea. Singura rezervă pe care o putem face, dealtfel, în ce privește remarcabilul recital al Ancăi Rațiu, însoțită de Alma Peter-Apostoleanu, este privitoare la necesitatea unei anumite „retrageri", în momentele de reflexivitate, la crearea unor zone „albe", deasemeni specifice lui Prokofiev, în care sunetul se cuvine să capete o calitate specială, plinătatea cedînd locul unei anumite detimbrări și decolorări, de o semnificație poetică aparte, ce individualizează în aceeași măsură scriitura violonistică a marelui compozitor. Sînt nuanțe ce nu împiedecă asupra sentimentului de caldă apreciere pentru talentul și efortul — excepționale — ale tinerei violoniste. Alma Peter-Apostoleanu a fost o parteneră ideală, sprijinind demersul interpretativ al mai tinerei colege și mlădiindu-se suplu pentru realizarea comună a tuturor intențiilor interpretative.

Alfred HOFFMAN

IOANA OSTFI-DANCU — KRIMHILDA CRISTESCU

Desfășurat în sala Ateneului Român, recitalul violoncelistei Ioana Ostafi-Dancu acompaniată la pian de Krimhilda Cristescu a inclus lucrări aflate sub semnul virtuozității extreme, dublată de o profundă sensibilitate, trăsături ce se regăsesc în fiecare nouă apariție scenică a interpretei.

Prima parte a programului a cuprins transcripții din literatura viorii semnate de Ioana Ostafi-Dancu — *Rondo în sol major* de Mozart — Kreisler și *Sonata în sol major op. 30 nr. 3* de Beethoven ; debutînd printr-o cascadă sonoră revărsată năvalnic, Rondo-ul mozartian a evoluat apoi în fraze elegante, cu sonorități estompate, punînd în evidență egalitatea de registre și rotunjimea caldă a sunetului de violoncel, acompaniat cu discreție de pian.

În dialogul purtat de cele două instrumente în Sonata de Beethoven am regăsit momente de mare strălucire, cu fraze avîntate, bogat ornamentate, expresivitatea unei discrete confesiuni șoptită în liedul median și exuberanța plină de lumină specifică finalurilor beethoveniene.

Poate că înșiși autorii, ascultînd aceste transcripții, le-ar fi preferat variantelor originale ; violoncelul pe care cîntă Ioana Ostafi-Dancu este contemporan cu cel doi mari clasici vienezi, datînd din 1790, sonoritatea pe care solista o aduce în interpretările sale căpătînd astfel un plus de autenticitate în epocă.

Primele creații beethoveniene poartă amprenta influenței pe care geniul lui Mozart a avut-o asupra contemporanilor săi ; mai tîrziu, Schubert avea să fie continuatorul spiritual al lui Beethoven în planul simfonismului și al muzicii de cameră. Pornind de la ideea acestei filiații, Ioana Ostafi-Dancu a programat, în deschiderea părții a doua a recitalului său, *Sonata în la minor „Arpeggione"* de Schubert, lucrare de referință în repertoriul violoncelistic. După introducerea frumos realizată de sensibila pianistă Krimhilda Cristescu, pizzicatele violoncelului s-au împletit cu contururile pianistice, pentru a continua apoi discursul sonor în linii melodice de o frumusețe impresionantă, în care totul trăiește, totul pulsează de viață interioară intensă. Cantilena din partea a doua, învolburată de răscoliri romantice, a făcut loc, în final, exuberanței virtuoze, expusă în fraze generoase ; numai un temperament ardent poate tălmăci cu adevărat paginile înflăcărate, pline de fior poetic scrise de Schubert într-o infinită bogăție melodică.

Programul s-a încheiat cu *Adagio și Allegro în La bemol major op. 70 de Schumann*, pe aceleași coordonate ale lirismului și avîntului romantic, ale intensei trăiri emoționale ; pentru că muzica nu este doar „cosa mentale", ea trebuie trăită la cote maxime pentru a putea transmite ascultătorilor tumultul de sentimente, freamătul interior al unei lucrări.

Cu fiecare nou recital, Ioana Ostafi-Dancu propune programe originale, incluzînd noi opusuri în repertoriul său, căutînd mereu o îmbogățire a mijloacelor de expresie, o diversificare a zonelor de investigare artistică.

Ne întrebăm însă, cu nedumerire, cum de nici un student sau interpret nu s-a simțit atras, măcar din curiozitate, să asculte transcripțiile prezentate în primă audiție de singura noastră solistă care a avut curajul unui asemenea demers, realizate, ca și în precedentul său recital, la un impecabil nivel artistic, demonstrînd un profesionalism și o seriozitate proprie marilor interpreți.

A. F.

Studioul tînărului muzician

Studenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu"

Ateneul Român găzduiește de mai mulți ani ciclul de manifestări desfășurate sub genericul „Studioul tînărului muzician". Organizate de către Ansamblul artistic al Uniunii Tineretului Comunist în colaborare cu Filarmonica „George Enescu", cele peste 40 de concerte derulate pînă în prezent urmăresc un nobil scop : educarea pe coordonate muzicale a tinerilor prin intermediul artiștilor tineri. Astfel, de fiecare dată, vom găsi pe scena Ateneului elevi, studenți sau absolvenți ai institutelor noastre de învățămînt muzical, cîntînd pentru colegii de generație, prezentați cu competență muzicologică de Anca Ioana Andriescu.

Marți 28 martie, studioul tînărului muzician și-a propus să ofere cîteva din bogatele repertorii ale concertiștilor de la Conservatorul din București. Deschiderea programului s-a făcut prin prezența studentei Alexandra Codreanu din anul al III-lea al secției de pedagogie. Mai puțin obișnuită este apariția în ipostază de instrumentist a unui student de la această

Scanned with OKEN Scanner

secție ; momentul s-a constituit, însă, mai mult decît într-unul de inedit, s-a afirmat ca o autentică revelație. Căci ținuta artistică a tinerei organiste a fost una de fermă valoare. Cîntînd *Toccata* de Alfred Mendelsohn și *Variațiunile* de Marcel Dupré, Alexandra Codreanu a dezvăluit largi disponibilități tehnico-expresive, în măsură să creeze un discurs sonor divers, frumos colorat, într-o vastă paletă timbrală alcătuită din interesantele combinații ale registrelor orgii.

Violonista Anca Șain în colaborare cu colegul ei Lucian Leșeanu au recreat atmosfera concertistică a *Rapsodiei „Țigane"* de Ravel într-o coordonare a gestului interpretativ săvîrșit cu aplomb, cu deschidere către diversa lume expresivă a acestei partituri.

Trei dintre cele douăsprezece *Studii* de execuție transcendentală de Liszt au revelat-o pe Luiza Borac, din nou, ca pe o pianistă de mare virtuozitate. Dificilele lucrări au fost parcurse cu dezinvoltură și bravură, dublate de o sensibilitate aparte, tînăra instrumentistă afirmîndu-se ca o viitoare certitudine a podiumului nostru de concert.

Cvintetul de suflători compus din studenții Otilia Panaitescu (flaut), Marius Ciulică (oboi), Florin Greluș (clarinet), Paul Ionescu (fagot) și Iulian Ursu (corn) a recreat atmosfera diversă a *Fanteziei în la minor* de Mozart și pe cea pur românească, adînc ancorată în ethosul folclorului nostru, presupusă de elaborata lucrare a Corneliei Tăutu, *Ecouri de colind*.

Finalul manifestării a adus pe scenă Orchestra de cameră „Concerto" condusă de Dorel Pașcu Rădulescu. Pe lîngă trăsăturile ce definesc, în general, formația — acuratețea intonației, perfecta omogenizare timbrală, suflul unic din care o frază se naște și evoluează, echilibrarea sonoră a partidelor în funcție de rolul lor într-un moment sau altul, indiferent dacă este vorba de o partitură specific polifonă sau omofonă —, caracteristici ce s-au reliefat cu prepondere în *Ciaccona* de Purcell și în cele trei schițe ce alcătuiesc *Suita lirică* de Alexandru Pașcanu (lucrare dedicată orchestrei), au putut fi detașate și cele de atent colaborator al colegilor soliști în *Concertul în sol minor pentru două viori și orchestră* de Vivaldi. Aici, studenții Ladislau Csendes și Ștefania Brîndușa Pipa au simțit din plin necesarul dialog stabilit cu tutti-ul, strunit cu prestanță și echilibru de Dorel Pașcu Rădulescu.

Un concert consistent care nici pe departe nu putea epuiza lunga listă a valorilor pe care conservatorul bucureștean le posedă, dar, care, prin acești reprezentanți s-a situat la cota exigențelor celui mai pretențios public, atingînd astfel, prin ceea ce a realizat, țelul educativ propus.

V. B. Z.

Studenți ai Conservatorului „George Dima" la Ateneu

Ca în fiecare primăvară, Conservatorul „George Dima" din Cluj a prezentat, pe podiumul Ateneului, un variat și cuprinzător recital vocal-instrumental, etalînd virtuțile și potențele școlii interpretative transilvane. Într-un cadru organizatoric realizat de muzicologul Anca Andriescu s-au perindat în fața publicului bucureștean studenți ai secțiilor de instrumente și canto, atît ca soliști cît și în formații camerale.

Ca întotdeauna în astfel de ocazii, tinerii artiști clujeni s-au prezentat la un înalt nivel, animați de ambiția și dăruirea ce-i caracterizează. Am remarcat recent, într-un context oarecum similar însă tensionat prin caracterul său de întrecere, — am numit faza națională a celei de-a XVIII-a ediții a Festivalului Artei și Culturii Studențești, manifestare înglobată în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României" — dîrzenia, ardoarea și pasiunea pe care o investesc studenții Conservatorului „George Dima" în pregătirea unei apariții în fața publicului. Seriozitatea în muncă este de altfel un dat fundamental al tinerilor clujeni, recitalul de marți 25 aprilie din capitală confirmînd o dată în plus înaltul nivel al producțiilor lor artistice.

Referindu-ne la programul prezentat, am remarcat din start marea varietate a alcătuirii sale. Pe plan stilistic aceasta s-a concretizat în interpretarea unui număr de treisprezece piese aparținînd tot atîtor compozitori, de la Mozart la George Enescu, de la Chopin la Sigismund Toduță, muzica modernă și cea contemporană ocupînd un spațiu însemnat (în afară de cei doi compozitori români citați am mai consemnat creații ale lui Paul Constantinescu, Cornel Țăranu, Hans Peter Türk, Doina Nemțeanu Rotaru, Paul Hindemith, Robert Washburn). Apare îmbucurătoare această deschidere spre teritoriile noi ale artei sunetelor, spre lucrări reprezentative ale muzicii secolului XX.

Pe de altă parte, diversitatea programului s-a răsfrînt și asupra formațiilor și soliștilor, ideea care a stat la baza alcătuirii sale fiind desigur posibilitatea afirmării unui număr cît mai mare de interpreți, a celor mai valoroși studenți. Și s-a reușit ca pe parcursul a două ore să apară în fața publicului (din păcate format în mare parte din elevi care s-au arătat prea puțin preocupați de ceea ce se întîmplă pe scenă) nu mai puțin de douăzeci de reprezentanți ai școlii muzicale clujene. Acest sistem a avut însă și dezavantaje, o parte dintre protagoniști trebuind să ofere doar fragmente din creațiile abordate, privînd auditoriul de conturarea unei imagini mai complexe asupra dimensiunilor interpretative.

Am putut urmări și aprecia evoluția a trei cîntăreți, un pianist, o violonistă, o flautistă, două oboiste, un trio, un cvartet de flaute (!), un cvintet de percuție și cinci pianiști acompaniatori. Numărul lor mare ne împiedică să ne referim la fiecare în parte, rămînîndu-ne doar posibilitatea aprecierii înaltei ștachete calitative la care s-a desfășurat întreg recitalul. De asemenea, nu putem rămîne insensibili la spectaculoasa și remarcabila tălmăcire a celor *Cinci piese pentru ansamblu de percuție* de Robert Washburn interpretate de un grup condus de Grigore Pop și alcătuit din Tibor Herczeg, Nicolae Coman, Valentin Casap și Mihai Voroneanu, sau la deosebitele calități vocale afirmate de basul Ioan Țibrea și sopranele Mariana Șarba și Eremia Ramona. Totodată, au ieșit în evidență studenții claselor de instrumente de suflat, conturînd forța și măiestria școlii clujene de suflători, pe lîngă soliștii Marta Lupșa și Firuța Feier (oboi), Adriana Petrescu (flaut), reținînd atenția prestația cvartetului de flaute (Adr. Petrescu, N. Formescu, K. Prada, V. Stan), un tip de formație mai rar întîlnit, ce a redat cu multă finețe piesa *Joc de oglinzi* de Doina Nemțeanu Rotaru.

Apreciind și prezențele solistice pline de muzicalitate ale Alinei Barbu și ale lui Octavian Arion (cu un fragment din suita *Impresii din copilărie* de George Enescu), ca și strădaniile trio-ului alcătuit din M. Chișbora, I. Mușat și D. Ligeti de a ne oferi o cît mai cizelată tălmăcire a *Trio-ului op. 101 în do minor* de Brahms (p. I), consemnînd și viziunea (nu întru totul convingătoare, după părerea noastră) lui Daniel Goiți asupra părții întîi a *Sonatei în si bemol minor* de Chopin, încheiem subliniind încă o dată reușita performanță artistică a reprezentanților Conservatorului „George Dima" pe cea mai de seamă scenă de concert a capitalei.

Mihai COSMA

Vocația muzicii camerale

Despre concertul cameral susținut (în sala Studio a Ateneului, în ziua de 21 aprilie) de către patru studenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu" — violoniștii Valentin Năstase și Cristina Buciu, violistul

Scanned with OKEN Scanner

Valentin Răguşitu şi violoncelistul Yves-Nicolas Cernea — dificil se poate vorbi evitînd abuzul de superlative. Cu tot avîntul pe care l-a luat practicarea genului, nu la tot pasul se pot întîlni performanţe interpretative de calibrul acelora realizate de ei, şi mai cu seamă nu multor instrumentişti de vîrsta lor ele le sînt accesibile. Trebuie menţionat, înainte de toate, faptul că, dacă Valentin Năstase se află deja în pragul absolvenţei, în schimb Cristina Buciu, Valentin Răguşitu şi Yves-Nicolas Cernea sînt abia în anul I... De altfel, tocmai unul dintre aceştia din urmă — Cristina Buciu — a şi deschis programul, cîntînd *Sonata I pentru vioară solo* de Bach cu o desăvîrşită frumuseţe pură a tonului, cu remarcabilă inteligenţă a construcţiei şi sensibilitate a frazării, cu o interiorizare necrispată, însă puternic tensionată, ce ridica la cote notabile interesul expresiv al interpretării. Au urmat — cu Valentin Năstase la vioara I, muzician calificat pentru această funcţie nu numai prin ascendentul vîrstei, ci şi prin acela al unei experienţe considerabile în gen — două (sau, mai bine zis, aproape trei — dacă socotim şi prima mişcare din *Cvartetul nr. 1* de Anatol Vieru, oferită ca „bis") pagini esenţiale din literatura cvartetului de coarde, situate „la antipozi" ca epocă şi stil : *Cvartetul op. 18 nr. 1* de Beethoven şi *Cvartetul nr. 8* de Şostakovici. Mărturie a calităţii îndrumării de care cei patru tineri se bucură, la clasa de muzică de cameră a lui Dorel Paşcu, dar şi a forţei talentului şi personalităţii fiecăruia dintre ei, cele două partituri au beneficiat de versiuni interpretative solid construite, precis articulate — şi — lucru, îmi pare, extrem de important — nelipsite de luminile unor viziuni personale, ce alungă curajos orice posibile umbre scolastice.

Luminiţa VARTOLOMEI

Harpă, vioară şi orgă

Simbătă 8 aprilie am ascultat la Ateneu un recital de o formulă mai rară (pentru că nu în orice săptămînă se poate audia harpa, orga şi vioara în combinaţii de duo sau trio), cu un program frumos, alcătuit parcă pe criteriul gustului bun şi consacrat, al reprezentativului şi accesibilităţii, al demonstrării posibilităţilor nu atît de virtuozitate cît de sensibilitate, de expresie fină, afectuală, comunicativă a instrumentelor.

Lucrările şi execuţia lor au ilustrat un clasicism temperat (*Sonata în La pentru vioară şi orgă* de Bach, *Sonata în Re pentru vioară şi orgă* de Händel, *Sonata în Sol* pentru vioară şi harpă de Mozart), sau de un romantism nepatetic (*Concertul pentru harpă şi orgă* de Jose Bianco, *Aria pentru harpă şi orgă* de Marcel Grandjany, *partea I a Sonatei pentru vioară şi harpă* de Donizetti), piese de valoare didactică (ca *Sonata în do pentru vioară şi harpă* de Spohr) sau de foarte interesantă factură — de diversitate stilistică — a prelucrării (ca suita de dansuri transilvane din sec. XVII, aranjate pentru harpă de Liana Pasquali). Protagoniştele serii au fost însoţite de Nicolae Licareţ, asupra căruia însă nu insistăm, deoarece, atît de singular la orga Ateneului, chiar şi în postura de onest acompaniator, este prea bine cunoscut. Dar prin ceea ce s-ar fi putut remarca tinerele interprete a fost, mai întîi de toate, sensibilitatea.

Violonista Raluca Voicu, instrumentistă în orchestra filarmonicii, ni s-a relevat ca o concertistă de mare sensibilitate, dar reţinută, poate de un rafinament excesiv, ducînd chiar la fragilitate prea mare şi inhibiţie. Pare înspăimîntată de volum şi intensitate mărită şi nimic demonstrabil nu răzbate din prestaţia sa, destinul de vioară secundă riscînd a i se generaliza. În recitalul de-acum a cedat adesea importanţa şi pregnanţa ei solistică în favoarea harpei. Stana Bunea (membră în ansamblul teatrului de operetă, deţinătoare a unui prim premiu la concursul şi săptămîna internaţională a harpei de la Ierusalim şi a unei burse de perfecţionare în Olanda, în 1983), deşi nu a scînteiat acum la harpa sa, a redat cu dezinvoltură partiturile şi a atins de multe ori graţia şi timbralitatea pe care imaginaţia estetică o aşteaptă din partea acestui instrument. Desigur, mai este încă de adăugat la tehnica şi expresivitatea interpretelor ; recitalul lor nici nu a pus în evidenţă totalele lor disponibilităţi şi măiestrii. Dar colaborarea lor este meritorie şi trebuie cultivată mai departe, cu tot dinadinsul, mult mai asiduu. Fiindcă este o colaborare ce poate salva şi menţine viu un repertoriu de mare frumuseţe şi care le poate desăvîrşi, celor două, arta proprie. Iar nemulţumiri nu putem declara decît la adresa programului de sală, lipsit de orice (atît de necesare !) prezentări şi remarci asupra interpreţilor, compozitorilor şi lucrărilor cîntate, la adresa unui public care prea n-a ştiut cînd să aplaude şi cînd să umble sau să nu umble prin sală.

Marin MARIAN

Teatrul liric din Craiova

Este de presupus că, pentru un turneu bucureştean, Teatrul liric din Craiova a ales cei mai buni interpreţi ai săi, capabili a-i reprezenta forţele artistice. Cu acest gînd am urmărit spectacolul cu premiera stagiunii actuale, *Don Pasquale* de Donizetti, în regia lui Cristian Mihăilescu. Să privim mai îndeaproape realitatea acestei reprezentaţii. Rolul titular poartă o anumită concepţie a regiei privind personajul, care se deosebeşte de tradiţie. Pasquale este un bătrîn bîntuit de visări erotice neîmplinite către care tinde la senectute, interzicîndu-le totodată nepotului său. Lecţia de potrivire a dorinţelor cu posibilităţile se traduce printr-o compoziţie plastică interesantă pe care Marius Chiorean o înţelege şi traduce scenic în linii mari, fără a avea însă suportul glasului şi al unei pregătiri muzicale adecvate. Replica lui Malatesta este mai viguroasă, căci baritonul Victor Gomoiu cucereşte prin timbru şi jovialitate a expresiei, chiar dacă, în ansamblul rolului, cîntă cu soluţii variate, de la o situaţie muzicală la alta, ca şi cum partitura ar fi solicitat un mozaic timbral intenţional. Norina sopranei Ioana Mărgărit vine din lumea eroinelor donizettiene care unesc farmecul cu isteţimea, eleganţa cu sensibilitatea. Solista craioveană cunoaşte aceste elemente şi le utilizează cu un anume spor al relaţiei cu spectatorii, fără a-şi depăşi însă condiţiile de diletantism în purtarea costumului şi practicarea belcantoului. Linia vocală, accesul expresiv la acute, atenţia faţă de celelalte personaje sînt obiective de urmărit pentru ridicarea calitativă a prestaţiei sale într-o partitură romantică atît de celebră ca cea a Norinei. Am recunoscut spiritul de sacrificiu în evoluţia tenorului Emil Chioreanu, acceptînd solicitarea regizorului de a supralicita modestia datelor sale fizice în favoarea realizării unui personaj caricatural. Cîntul său rimează cu compoziţia scenică, virînd spre ridicol un personaj liric. Este adevărat, dacă culoarea glasului este foarte deschisă şi vibraţia sonoră tinde spre vocalitatea belcantistă, sensibilitatea interpretului se lasă supusă jocului de comedie, lipsindu-ne de prezenţa posibilă a unui „tenore di grazia", tipic pentru solicitările lui Donizetti. Restul distribuţiei nu a depăşit, firesc, protagoniştii, lăsîndu-ne gînditori la ce se poate obţine, în lucrul de regie, cînd alte probleme elementare nu sînt rezolvate. Totuşi, Cristian Mihăilescu şi-a arătat inventivitatea în relaţionarea personajelor, în descifrarea unor situaţii care să părăsească rutina. Norina este o tînără înconjurată de prietenii care o ajută, sub îndemnul lui Malatesta, să lupte pentru căsătoria cu Ernesto. Ipostaza nouă a unei scene cîm-

Scanned with OKEN Scanner

penești (tabloul II), înlocuirea corului servitorilor din penultimul act cu cel al prietenilor travestiți, contribuie la firescul desfășurării povestirii, așa cum optica construirii lui Don Pasquale apare mai nouă și interesantă. Sărăcuțe sînt însă condițiile amplasării scenice ale acestor intenții, atîta timp cît costumația provine dintr-un bal mascat cu o „fără intenție" lipsă de stil, iar decorurile au rolul de a deranja privitorul, atît coloristic, cît și calitativ. Ne reamintim verva scenografei Viorica Petrovici în spectacolul cu *Bărbierul din Sevilla* de la Brașov și regretăm că, pentru Craiova, Cristian Mihăilescu a trebuit să renunțe la această colaborare. În alte condiții deci, cele gîndite de regia sa ar fi constituit premisele unui spectacol interesant. Așa cum l-am văzut, mai mult ne-am închipuit ce putea fi. Este cazul și pentru comentariul coregrafic (Anca Tudor), meritoriu numai la nivelul ideii. Să nu fim nedrepți cu dirijorul Dorel Munteanu și maestrul de cor C. Ungureanu, contribuabili la ce s-a auzit bine în acest *Don Pasquale* de turneu cu care Teatrul liric din Craiova a făcut o „haltă" la București.

Grigore CONSTANTINESCU

CLUJ — NAPOCA

Evenimente simfonice, camerale

În concertul său din 17 februarie, Cristian Mandeal a inclus, în primă audiție clujeană, *Concertul pentru orchestră* al Irinei Hasnaș. Folosind un aparat instrumental de structură intermediară, între genul camera! și simfonic, cu un amplu ansamblu de corzi vis-à-vis de un compartiment al suflătorilor rezumat la cîte un clarinet, fagot, oboi, doi corni, o pereche de trompete, un trombon, o tubă și trei grupe de percuție, lucrarea debutează într-un tempo moderat, uniform, cu episoade solistice ale instrumentelor de suflat care expun succint elemente ale materialului muzical de bază. După o dezvoltare polifonică, o punte variațională a parametrilor ritmico-melodici face tranziția la o a doua secțiune mai alertă, avînd un caracter ritmic preponderent, cu percuția și suflătorii într-un prim plan expresiv. Fluxul sonor se involburează pe alocuri în melisme heterofonice, în partizile corzilor îndeosebi, dar se și încheagă în momente de compacte culminații ale plenului orchestral, într-o evoluție ce parcurge un limbaj modal, de la densități cromatice înspre o înseninare diatonică în final.

După ce, cu o zi mai devreme, pianistul Arcadi Sevidov (URSS) a impresionat prin tălmăcirea monumentalei lucrări *„Anotimpurile"* de P. I. Ceaikovski, ca solist al *Concertului nr. 2* de S. Rahmaninov el s-a dovedit mai puțin convingător, datorită insuficientei exprimări a substratului poetic, obținînd totuși un succes de public prin ținuta tehnică ireproșabilă și alura sa de virtuoz al claviaturii. Ca ultim punct al programului, *„Eroica"* beethoveniană sub bagheta lui Cristian Mandeal, s-a impus mai cu seamă ca grandios edificiu arhitectonic, mai puțin însă prin relevarea detaliilor — nuanțe, atacuri, sincronizări (mai ales în partea I), care ar fi necesitat un plus de finisaj, după opinia noastră.

Colaborarea Filarmonicii cu Conservatorul „George Dima" a programat — marți, 21 februarie — pe podiumul Casei Universitarilor, trei tineri soliști într-un „Concert de concerte" dirijat de Ludovic Baci : flautista Victoria Stan în *Concertul nr. 1 pentru flaut și orchestră* de A. Jolivet, violonistul Jenö Koppándi în *Concertul în re major* de J. Brahms și pianistul Octavian Arion ca interpret al *Concertului nr. 5, „Imperialul"* de L. v. Beethoven. Dacă primii doi studenți au dovedit, pe lîngă o bună pregătire muzicală și tehnică, și o oarecare timiditate care i-a împiedicat să-și etaleze din plin realele disponibilități solistice, în schimb, Octavian Arion a evoluat cu un aplomb și o siguranță care au convins auditoriul, obținînd un strălucit succes. Desigur că de la fiecare dintre acești tineri merituoși așteptăm pe viitor o cît mai adîncă pătrundere a conținutului unei muzici de asemenea valoare, precum și noi apariții pentru afirmarea plenară a talentului lor.

Vineri, 24 februarie, Ludovic Baci ne-a oferit în primă audiție la Cluj-Napoca lucrarea lui Liviu Dănceanu intitulată *„Marea Unire" — Concert pentru clarinet, percuție și orchestră* (Soliști : Ioan Goilă, respectiv Alexandru Matei). Ideea proiectării reverberațiilor sonore în universul spiritual al unei „Clopotiri" stă la baza genezei primelor două părți îngemănate, generînd o muzică încărcată de tensiuni lirice pline de patetism, în care remarcăm îmbinarea expresivității grupului de percuție — colorat, solemn, cu accente festive — și al clarinetului, ca exponent al unui melos unduitor, într-un ambitus intervalic restrîns. Mai alertă, cea de a treia parte se derulează „în spiritul" unor sonorități de bucium sugerate de instrumente de suflat, fiind dominată de o cadență a clarinetului, ale cărui inflexiuni timbrale declanșează ecouri amplificate în continuare de o a doua cadență, cea a percuției, precum și în ansamblul orchestral, care construiește arcade sonore maiestuoase. Deși remarcabilă datorită sugestivității limbajului contemporan utilizat, lucrarea păcătuiește prin cîteva lungimi fără suficientă acoperire în fond care, în ciuda interpretării de înalt nivel profesional — cum a fost cazul în concertul comentat de noi — devin la un moment dat obositoare pentru auditoriu.

Violonistul Andrei Ágoston, ca solist al *Concertului nr. 5 în la major* de Mozart, a adoptat în părțile extreme un tempo moderat, intenționînd o mai mare reliefare a detaliilor. În interpretarea sa el a utilizat sonorități discrete care i-au pus în valoare tonul cald și expresiv, dar, pe alocuri, au survenit între el și ansamblu și unele mici „conflicte", în ceea ce privește unitatea tempo-ului, sincronizare sau caracterul frazelor muzicale.

În *Simfonia 39 KV 543* de W. A. Mozart, Ludovic Baci a urmărit îndeosebi linia mare, construcția arhitectonică, rămînînd însă tributar elementelor de amănunt, cel puțin la fel de importante cum sînt : precizia atacurilor, sincronizarea sau nuanțele — ca factori primordiali în relevarea planurilor sonore ale diverselor compartimente instrumentale, în cîteva momente mai dens orchestrate.

Un numeros public a fost prezent miercuri 1 martie, la concertul susținut de Ansamblul de percuție al Conservatorului clujean, condus de Grigore Pop, care alături de două creații contemporane americane — R. Washburn : *„Pentagon"* și D. Spalding : *Piesă pentru alamă, cvintet de percuție (p.a)* a interpretat în primă audiție *„Terra"*, simfonie în patru părți pentru cvintet de percuție, de Constantin Rîpă. Foarte sugestivă, lucrarea exprimă într-o formă de ciclu simfonic cu conținut programatic „...imaginea unei terre în formare, într-o etapă de gigantice prefaceri geologice, dar în care procesul de înfiripare a vieții se inserează ca permanent și persistent". (Am citat cuvintele autorului cuprinse în programul de sală). Desigur, din punct de vedere al măiestriei componistice, merită subliniată unitatea perfectă a construcției, ideea ciclică fiind concretizată atît în micro structuri cît și la nivelul întregului edificiu sonor, într-un discurs muzical unde se împletesc organic elementele compacte de ansamblu ale partiturii, cu intervenții individuale sau de grup, executate cu un bogat instrumentar clasic, căruia i se adaugă însă *un nou instrument*, special construit pentru această muzică, denumit *„Ripinus"* în două variante : lemn și metal. De dimensiuni ample, simfonia reprezintă o construcție impresionantă în cadrul căreia se desfășoară un adevărat *spectacol sonor*, în același timp rafinat dar și — poate tocmai de aceea — de o largă accesibilitate, cu momente de incertitudini, dramatism, dar și de grandoare megalitică, ce se constituie într-un veritabil imn închinat Genezei. Cît despre efectele atît

Scanned with OKEN Scanner

de particulare ale acestui excepțional „Ripinus", după cum i-am sugerat și compozitorului, el ar putea fi conceput pe viitor și *ca o familie* de instrumente de diverse registre timbrale cu intensități dinamice variabile cu ajutorul cărora, fără-ndoială, se vor putea investiga noi spații estetice ale universului muzicii contemporane.

O impresie copleșitoare, de neuitat, ne-a lăsat — vineri, 3 martie — dirijorul Horia Andreescu, datorită mai cu seamă superbei tălmăciri a *Simfoniei a VIII-a* de Șostakovici. Simțul tensiunilor, al construcției, rostuirea detaliilor într-un monumental ansamblu, sub înaltul patronaj al unei mîini excepționale, condusă dintr-un interior sufletesc extrem de bogat în sentimente și idei, au făcut din evoluția sa o veritabilă sărbătoare a muzicii. Nu în ultimul rînd însă, trebuie să menționăm și convingătoarea redare a *„Poemului bizantin" op. 33 nr. 1* de Doru Popovici, profund cunoscător al stilului veacului respectiv, în spiritul căruia ne-a dăruit lucrări remarcabile, precum și colaborarea desăvîrșită cu violonistul Ștefan Ruha, cu al cărui temperament ardent și uneori capricios Horia Andreescu s-a identificat pe deplin, în cadrul *Concertului în re major* de Ceaikovski.

Despre concertul lui Paul Staicu susținut vineri — 10 martie, la care — din motive obiective, cronicarul nu a putut fi de față — cu un program alcătuit din : *Concert pentru orchestră* (p.a.a.) de Mihai Ghircoiașiu, *Concertul în re major pentru vioară și orchestră* de L. v. Beethoven (solistă Dorina Mangra) și *Șeherezada* de R. Korsakov (episoadele solistice susținute de George Dudea) putem aminti doar cronica din ziarul „Făclia" din 15 martie — unde E. Dragnea — într-o referire exclusivă — apreciază pozitiv calitatea lucrării tînărului compozitor clujean, dar după opiniile unor muzicieni din orchestră reiese, în plus, că întreaga prestație a dirijorului și soliștilor s-a situat la un nivel calitativ superior, bucurîndu-se de un binemeritat succes.

În cadrul recitalurilor, vom menționa efortul meritoriu al violonistului Octavian Rațiu și al pianistei Gabriela Marcovici de la conservatorul ieșean — joi, 2 martie — care în afara multiplelor obligații didactice, activează și în domeniul interpretativ abordînd un repertoriu de mari pretenții ca *Sonata în re major* de S. Prokofiev sau cea *în la major* de C. Franck alături de *Sonata* de Liviu Dănceanu. Prestația lor a fost însă oarecum inegală ca valoare, cu momente inspirate, de autentică trăire artistică, dar din păcate și cu scăderi de ordin tehnic, uneori, datorită intensului efort psiho-fizic necesitat de un asemenea repertoriu.

În schimb, recitalul Danei Borșan, din 14 martie, cu un program cuprinzînd o vastă arie stilistică — Haydn, Beethoven, Chopin, Prokofiev, Liszt — s-a situat la un nivel cu totul remarcabil. Cu acest prilej, pianista ne-a convins încă o dată — dacă mai era nevoie (?) — de marile sale însușiri tehnice și muzicale, de puterea ei de transmisie izvorîtă din necesitatea imperioasă de comunicare a unor conținuturi filtrate printr-o ardere interioară și o inteligență muzicală de excepție, proprii doar artiștilor de mare clasă.

Casiu BARBU

BRAȘOV

Gala tinerilor concertiști (58)

Ambianța Casei Armatei din Brașov este și în sine creatoare de atmosferă : în sala elegantă de aci, cu o bună acustică, s-au desfășurat multe evenimente muzicale de ținută și cea de a 58-a „Gală a tinerilor concertiști" (7—9 aprilie 1989), din ciclul bogat al celor organizate pînă acum, a întărit și a confirmat tradiția. Desfășurîndu-se sub egida Comitetului județean Brașov al Uniunii Tineretului Comunist, a Filarmonicii „G. Dima" și a Colegiului criticilor muzicali din A.T.M., manifestarea s-a bucurat de sprijinul însuflețit și eficient al Orchestrei simfonice a Filarmonicii dirijată de Ilarion Ionescu Galați, muzician complet, el însuși cu o inițială formație de instrumentist și cu o experiență, ca violonist, a podiumului de concert, factor cîntărind greu în solicitudinea și maleabilitatea cu care dirijorul sprijină talentele solistice nou afirmate. Chiar dacă multitudinea tinerilor concertiști și condițiile de repetiție nu au favorizat adîncirea fiecărei probleme de acompaniament, operativitatea șefului de orchestră și concursul fără rezerve al instrumentiștilor brașoveni au chezășuit succesul și nivelul artistic considerabil la care s-a desfășurat întreaga „Gală".

Șirul aparițiilor solistice a început cu Cristina Buciu, studentă a Conservatorului bucureștean, pe care nu o mai ascultasem și care a constituit, cu atît mai mult, o surpriză plăcută prin muzicalitatea fină, prin autenticitatea stilistică cu care a dat viață *Concertului nr. 5, în la major*, pentru vioară și orchestră de Mozart. Sonoritatea a apărut cizelată și adaptată caracterului muzicii, varietatea mișcărilor dozată cu maturitate și măsură (inclusiv episoadele diverse, net marcate, ale aceleiași părți). O rezervă, poate chiar o ușoară crispare interioară, vor fi depășite cu siguranță în decursul aparițiilor viitoare, de dorit cît mai frecvente, ale tinerei violoniste, care s-a afirmat și ca o bună parteneră de cvartet, într-o formație a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" repetat remarcată în concursurile din ultimul timp.

Diana Ligeti, tînăra violoncelistă clujeană, ne-o oferit o versiune excelentă a *Concertului în do major* de Haydn, mai pură din punct de vedere stilistic decît cele ascultate chiar cu concursul unor maeștri recunoscuți ai instrumentului. Vivacitate și sensibilitate, frazare plină de plasticitate, însă cu respectarea specificului de epocă — fără suprasolicitările ușor romanțioase materializate în anumite „umflături" ale tonului — au caracterizat această interpretare, înscrisă printre reușitele majore ale întîlnirii brașovene.

Dan Rațiu, student la clasa de compoziție a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" dar și excelent pianist, și-a măsurat puterile cu *Concertul în sol major* de Ravel. Versiunea a plăcut prin impuls energetic și sinceritate — Dan Rațiu cîntă în adevăr ca un tînăr compozitor care vede clar liniile de forță ale partiturii, fără să zăbovească excesiv asupra detaliilor de rafinament pianistic, însă imprimînd o puternică unitate discursului muzical, iar orchestra l-a susținut sub conducerea inteligentă a dirijorului care, știind că nu a putut cizela în liniște amănuntul coloristic ravelian, a optat pentru restituirea suflului general al *Concertului.*

Prima seară a „Galei" s-a încheiat cu *Simfonia concertantă în mi bemol major* de Mozart, în care soliști au fost violonistul Liviu Neagu și violonistul Mathe Győző. Ambii instrumentiști au făcut față exigențelor textului, fără să se poată vorbi totuși de o redare inspirată și de o unificare deplină a intențiilor muzicale, ținînd seama de faptul că multe fraze ale *Simfoniei* sînt reluate succesiv de vioară și violă. Calitatea artistică a ambilor ne determină să pretindem la viitoarele lor întîlniri o incandescență emoțională crescută.

Liviu Prunaru ne-a dăruit momente remarcabile ale „Galei" de la Brașov, abordînd *Concertul în re major* de Brahms cu o înțelepciune, cu o muzicalitate generoasă și nobilă, pe care poate nu le-am sperat în această etapă din partea tînărului violonist. Fluxul melodic a fost continuu subliniat, fără ca asperitățile scriiturii brahmsiene, care pun probleme tuturor violoniștilor, chiar maeștrilor arcușului, să împieteze asupra revărsării de lirism caracteristice acestei capodopere a literaturii concertistice universale. Tonul a fost permanent amplu, fără forțare, în deosebi primele două părți primindu-și o tălmăcire emoționantă ;

Scanned with OKEN Scanner

chiar dacă tensiunea a mai scăzut în final, trebuie să considerăm această primă interpretare a *Concertului* de Brahms de către Liviu Prunaru ca o biruință semnificativă în evoluția tînărului violonist.

Nu același lucru putem spune despre Ursula Koreh, care a abordat *Concertul în re minor pentru pian și orchestră* al maestrului german. Apreciată în chip deosebit ca parteneră de muzică de cameră, tînăra pianistă nu a rezistat tensiunii interioare titanice presupuse de redarea, în spiritul ei autentic, a partiturii. Este desigur necesară o oarecare prudență în atacarea unor asemenea texte de uriașă dificultate și care cer o prezență solistică individualizată, o masivitate pianistică orchestrală, o angajare armonioasă a unor resurse instrumentale și umane complexe. *Concertul în re minor* de Brahms a început să fie „calul de bătaie" preferat al tinerilor pianiști și nu toți ies cu fața curată din confruntarea cu uriașa lucrare.

Ioana Gina Nicola este o elevă a Liceului de artă „George Enescu" și ea ne-a adus *Concertino pentru vioară și orchestră* de Vasile Filip, o pagină rar abordată de tinerii soliști, parcursă cu fluență și conturînd promisiuni de viitor pentru dezvoltarea celei mai june participante la defilarea brașoveană a talentelor. Am ascultat apoi o cîntăreață aflată la începuturile carierei, soprana Andreea Iacob, cîntîndu-ne *Aria Anișoarei* din *Freischütz* de Weber, cu inteligență, dicțiune răspicată, vioiciune și făcîndu-ne deci să-i privim cu interes următoarele contribuții solistice. Otilia Panaitescu ne-a confirmat în bună parte ceea ce știam despre talentul acestei instrumentiste inteligente, muzicale, chiar dacă înfățișarea unei pagini mai rar abordate în repertoriul uzual — *Concertul pentru flaut și orchestră de* Fr. Devienne ar fi cerut cumva o caracterizare mai răspicată a muzicii (scutită de unele ezitări), care să o facă să înfrunte cu mai multe șanse comparația cu capodoperele genului din epoca respectivă. Am apreciat totuși la Otilia Panaitescu calitatea emisiei sonore, naturalețea instrumentală și fluiditatea parcurgerii textului.

În fine, „Gala" brașoveană s-a încheiat cu un deplin succes. *Rhapsody in blue* de Gershwin și-a aflat în Paul Cristian Staicu un solist de rară competență. Student la compoziție, Staicu este un pianist de farmec și antren, expert în stilul respectiv, dînd unei pagini poate prea rulate o prospețime sesizantă, cu coeficientul de fantezie improvizatorică (într-un text totuși atît de strict definit ca cel al compozitorului american) pe care-l dorim și rare ori îl întîlnim. Ilarion Ionescu Galați este și el un extrem de eficient interpret al muzicii de această factură și din colaborarea solist-dirijor a rezultat o versiune entuziasmantă în dreaptă măsură, care a lăsat în amintire un zîmbet optimist, atît de potrivit în cazul unei atît de plăcute perindări a noilor talente cum a fost cea de a 58-a „Gală a tinerilor soliști".

Nu ar fi drept să nu menționăm audiția oferită de cîțiva elevi ai Școlii generale cu clase de muzică din Brașov la sediul Filarmonicii „Gheorghe Dima", dat fiind că a evidențiat talente de calitate, dezvoltate sub oblăduirea unei îndrumări pedagogice îngrijite și exigente: am remarcat înzestrarea deosebită a lui Sorin Cioinaru (clasa a VI-a pian), redînd cu nerv și brio virtuoz dificila *Toccata* de Remus Georgescu. De la vioară, Corina Cioinaru are o trăsătură de arcuș sigură, un timpuriu aplomb scenic, mai rar întîlnite în clasa a IV-a, iar Mihaela Oprea (clasa a VIII-a), care a dovedit o lăudabilă înțelegere pentru muzica lui Enescu *(Sonata I)*, mai are de rezolvat probleme de libertate interioară pentru a elimina o senzație de încordare fizică în timpul cîntului la instrument. În fine, Nicolae Bica (clasa a IX-a), care studiază actualmente la Liceul de artă „George Enescu" din București, vădește muzicalitate comunicativă și predispoziții virtuoze certe în *Introducere și Rondo capriccioso* de Saint Saëns. Trebuie menționate și numele profesorilor acestor tineri, Diana Apan (pian), Stela Mărgineanu și Marinela Mugea (vioară), ca și a unei colege bucureștene, Carmen Runceanu.

A. H.

PLOIEȘTI

A intrat în tradiția vieții spirituale prahovene ca, în fiecare an, să se desfășoare în întregul județ o amplă și complexă suită de manifestări politico-ideologice și cultural-educative și artistice de masă, sub binecunoscutul generic „Zilele culturii TEZAUR PRAHOVEAN". În anul 1988, ediția a fost dedicată aniversării a 70 de ani de la făurirea statului național unitar român. Printre manifestările de excepție cu caracter științific și artistic s-a înscris și simpozionul „Lupta maselor populare pentru libertate, independență și unitate națională, oglindită în creația muzicală", organizat de Comitetul județean de cultură și educație socialistă Prahova, împreună cu cenaclul muzical „Paul Constantinescu" din Ploiești.

Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, a fost reprezentată de prof. univ. dr. Octavian Lazăr Cosma și compozitorul Zaharia Popescu, președintele cenaclului muzical „Paul Constantinescu" din Ploiești.

În deschiderea lucrărilor simpozionului la care au participat profesorii de muzică din localitate, cadre artistice de la Filarmonica de Stat Ploiești, alți cameni de cultură și artă — prof. Al. I. Bădulescu, vicepreședinte al Comitetului județean de cultură și educație socialistă Prahova și vicepreședinte al Cenaclului muzical „Paul Constantinescu" din Ploiești, a prezentat o succintă și semnificativă trecere în revistă a principalelor direcții și momente ale dezvoltării creației muzicale românești, a locului și rolului pe care muzica României socialiste îl ocupă astăzi în perimetrul culturii românești și universale.

După cum afirmă numeroase dovezi străvechi, în întreaga sa existență, poporul român a fost însoțit în lupta sa pentru unire și unitate națională, pentru un trai mai bun, de un adevărat și minunat tovarăș — cîntecul. Au rămas pentru totdeauna în conștiința poporului și s-au transmis prin secole, ca o nobilă și luminoasă ștafetă, cîntecele de inimă ce au făcut să vibreze la cel mai înalt diapazon, gîndirea și simțirea tuturor românilor, cîntece fără de care nu se poate concepe marele avînt revoluționar al maselor din perioada Revoluției de la 1848 și Unirii Principatelor Române din 1859. Iată cîteva exemple: *Deșteaptă-te române, Sfîntă zi a libertății, Marșul lui Iancu, Hora muncitorilor, Saltă române, plin de mîndrie, Cîntecul lui Cuza Vodă, Hora Unirii* ș.a. Prin identificarea cu idealurile supreme ale vieții poporului român, în prima jumătate a secolului nostru, creația muzicală și-a lărgit continuu aria tematică, îmbogățindu-se, în același timp, cu noi mijloace de expresie, grație compozitorilor: Dumitru Georgescu Kiriac, Gheorghe Cucu, Dimitrie Cuclin, Sabin Drăgoi, Alexandru Zirra, Ionel Brătianu, Ioan Cristu Danielescu, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Ioan D. Chirescu ș.a.

În anii luminoși ai construcției socialiste și cu deosebire în Epoca Nicolae Ceaușescu, creația muzicală a cunoscut o vertiginoasă dezvoltare. Anual, zeci și zeci de noi lucrări simfonice, de cameră, vocal-simfonice, opere, operete, cîntece patriotice și muncitorești-revoluționare, piese de muzică ușoară etc. inspirate din marile și profundele transformări revoluționare, din lupta și munca eroică a poporului — sub înțeleapta conducere a partidului, a secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, pentru construcția vieții noi, socialiste, din frumusețile patriei, din realitățile și forțele creatoare ale poporului — îmbogățesc patrimoniul de valori al României socialiste.

Pe această linie se înscrie și activitatea de creație a membrilor Cenaclului muzical „Paul Constantinescu" din Ploiești. Iată cîteva exemple din titlurile culegerilor de cîntece tipărite în ultimii ani pe plan județean: *Patrie nemuritoare, Oamenilor cîntecele noastre, Flori din Prahova, Din cîntecele noastre, Pentru un cer senin* ș.a.

Scanned with OKEN Scanner

În actuala ediție a Festivalului național „Cîntarea României" remarcăm o serie de lucrări corale ce au răsunat pe scenele de concert din județ: Zaharia Popescu — *Ceaușescu, la mulți ani!*, *Urmăm pe cel ce ne conduce*, *Conducător și patrie sînt una*, *Bravi petroliști ai țării* ș.a., *Eroului omagiu*, *Prahovei socialiste* și *A lumii aprinsă chemare* de Al. I. Bădulescu, *Liberi în veci* și *Patrie, bogat tezaur* de L. Brezeanu, *Liliac de rouă*, *O primăvară*, *Imn tinereții*, *Simbol carpatin*, de Huba Bertalan, *Zdreanță*, *Pe drum de glorii* de Gh. Neagu, etc.

Discuțiile purtate cu oaspeții de prof. Gh. Neagu, Florin Faur, Remus Adam, L. Brezeanu și ing. Gh. Broșteanu au evidențiat importanța simpozionului. S-au exprimat în același timp și unele interesante propuneri, referitoare la mai buna organizare a procesului de educare muzicală a tinerei generații. În cea de a doua parte a lucrărilor simpozionului, organizatorii au realizat un interesant concert în care au evoluat pe podiumul sălii festive din Palatul Culturii, valoroase formații și soliști — laureați ai Festivalului Național „Cîntarea României". Deschiderea programului a revenit celor mai tineri dintre artiștii interpreți — Corul „Armonia" al Școlii nr. 9 Ploiești, dirijor prof. Gh. Neagu. Sub aceeași baghetă am aplaudat formația corală a Liceului de matematică-fizică „Mihai Viteazul".

Din galeria tinerilor interpreți, am remarcat prezența elevului Zefir Brezeanu din cl. a VI-a a Școlii nr. 27 cu profil de artă-Ploiești și pe cunoscuta soprană Doina Scripcaru — profesoară de canto la Școala populară de artă Ploiești.

Programul concertului vocal-instrumental a fost continuat cu două dintre colectivele artistice de excepție ale bogatei mișcări muzicale prahovene: corul mixt de cameră „I. Cr. Danielescu" al Centrului de cultură și creație al sindicatelor din municipiul Ploiești, dirijor prof. Nicolae Ghiță, iar în final, de corala „Paul Constantinescu" a Palatului Culturii din Ploiești, distinsă cu numeroase premii la concursuri pe plan național și internațional.

★

Recenta prezentare la Ploiești a Lexiconului biobibliografic Vol. I (A-C) al muzicienilor din România (muzicologi și compozitori) care a avut loc în Sala festivă a Palatului Culturii în cadrul „Luna cărții în întreprinderi și instituții", în prezența autorului, reputatul muzicolog Viorel Cosma, a fost onorată de cunoscuți muzicieni din Capitală: compozitorul Zaharia Popescu, președintele cenaclului muzical „Paul Constantinescu" din Ploiești, compozitorul, pianistul și muzicologul Nicolae Brînduș și muzicologul Mircea M. Ștefănescu, redactorul de carte al Editurii muzicale.

O trăsătură importantă a actualei ediții a acestui Lexicon, realizat în condiții grafice deosebite de Editura muzicală o constituie structurarea întregului aparat critic după principiul cronologic — renunțîndu-se la cel alfabetic — ceea ce dă posibilitatea de a se remarca la timp ecourile din presa de specialitate a timpului. Și tot din dorința utilizării în mod cît mai practic a lexiconului — (după cum preciza autorul în cuvîntul său cu ocazia prezentării acestui volum) — activitatea de creație a compozitorilor români a fost clasificată pe genuri muzicale, oglindindu-se mai bine structura acestora și adăugîndu-se noi rubrici (muzica electronică, ambientală, teatrul instrumental) impuse de evoluția spectaculoasă a limbajului și tehnicii componistice din ultimele decenii ale secolului nostru.

A fost o mare bucurie pentru muzicienii prahoveni faptul că în marea galerie a personalităților muzicale românești se întîlnesc și se vor întîlni și numele celor care s-au născut, au trăit și au creat pe aceste străvechi meleaguri ale istoriei multimilenare a patriei noastre: Constantin Dimitrescu, Gheorghe Brătianu, Ioan Cristu Danielescu, Ioan Croitoru, Gheorghe Danga, Paul Constantinescu, Nelu Danielescu, Florin Comișel, Sandu Albu, George Petrescu și alții care au trecut în ultimele decenii în nemurire, ca și cei din generația actuală: Dinu Stelian — compozitor și dirijor, artist al poporului, Emilia Comișel — etnomuzicolog, Marin Constantin — dirijor și compozitor, artist emerit, Ion Baciu — dirijor, Zaharia Popescu, Nicolae Brînduș, Petre Crăciun, Ilinca Dumitrescu, Cristian Brâncuși, doctor ing. N. C. Debie, Marcel Dragomir precum și membrii Cenaclului muzical „Paul Constantinescu" înființat în ianuarie 1977, a căror activitate atît în domeniul creației muzicale — oglindită în cele șapte culegeri date la tipar pînă în prezent — cît și în domeniul artei interpretative contribuie direct la educarea muzicală a publicului, la îmbogățirea și înfrumusețarea vieții spirituale prahovene (Al. I. Bădulescu, Leonida Brezeanu, Huba Bertalan, Gh. Neagu, Mircea Vasilescu, Anton Tănăsescu, Gh. Mărgărit, Paul Păunescu).

După prezentarea Lexiconului formații și soliști laureați ai Festivalului „Cîntarea României" au susținut un concert vocal-instrumental la care și-a dat concursul: Filarmonica de Stat Ploiești, violonistul Gabriel Croitoru și elevii Zefir Brezeanu — clarinet și Mircea Vasilescu — jr., vioară, două tinere speranțe ale artei interpretative, cu reale posibilități de afirmare în viața concertistică. În partea finală s-a produs grupul coral feminin al Cooperativei „Textila" din Ploiești care a interpretat două piese semnate de compozitorul prahovean Huba Bertalan, *„Liliac de rouă"* și *„O primăvară minune"* — dirijor compozitorul, după care, prestigioasa corală „Paul Constantinescu" a Palatului culturii din Ploiești dirijată de prof. Corneliu Irimia a susținut un medalion de lucrări muzicale din creația compozitorilor prahoveni: *Urmăm pe cel ce ne conduce* de Zaharia Popescu, *A lumii aprinsă chemare* de Alex. I. Bădulescu, *Patrie, bogat tezaur* de Leonida Brezeanu și *Țară de basm* de Mihaela Stănculescu.

Prin întreaga sa semnificație această importantă manifestare științifică și artistică prilejuită de prezentarea primului volum al *Lexiconului Muzicieni din România* a fost apreciată de numerosul public ca un moment de sărbătoare.

Al. I. BADULESCU

Scanned with OKEN Scanner

Prezențe românești

Între 17—21 aprilie a.c. postul francez de radio FRANCE-CULTURE a prezentat un șir de emisiuni dedicate operei lui George Enescu. Emisiunile au fost realizate de Alain Pâris în colaborare cu Pascal Bentoiu, Cornel Țăranu, Alfred Hoffman și George Manoliu. Situate sub generice ca: *Moșteniri* (17 aprilie), *În căutarea identității românești* (20 aprilie), *Enescu în afară de timp* (21 aprilie) ele au cuprins fragmente din aproape întreaga creație a muzicianului român, în interpretări prestigioase datorate în parte chiar Maestrului. Acțiunea s-a înscris ca un moment de extremă importanță în popularizarea muzicii românești în lume.

★

Dirijorul Horia Andreescu s-a reîntors de curînd dintr-un turneu artistic despre care am putea spune că a stat sub semnul diversității repertoriale. După un concert televizat al Orchestrei simfonice a Radiodifuziunii olandeze ce a avut loc la Hilversum cu un program care a cuprins uverturi, arii și duete din opere semnate de Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini și Ceaikovski (15 martie) au urmat două concerte cu Filarmonica din Dresda. Aici a răsunat, în deschiderea programului dirijat de Horia Andreescu *Rapsodia I-a* de George Enescu apoi *Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră* de Rahmaninov (solist pianistul american Michael Ponti cunoscut și publicului românesc din aparițiile sale, cu cîțiva ani în urmă, pe podiumul de concert al Ateneului bucureștean) și, în încheiere, suita *Pasărea de foc* de Igor Stravinski. „Atît în Enescu, cît și în Stravinski, orchestra s-a înfățișat din nou ca un instrument sensibil în mîinile lui Horia Andreescu care a putut prefigura muzica cu măiestrie și forță de comunicare — notează cu această ocazie cronicarul Wolfgang Gubisch de la *Sächsische Zeitung* continuînd — ovații pentru orchestră, dirijor și solist."

Alături de Orchestra Radiodifuziunii din Berlin, Horia Andreescu a trecut apoi la înregistrarea în studio a *Simfoniei nr. 103* de Hadyn. „Ca și în alte părți, și la Berlin Haydn se cîntă încă mult prea puțin. Mă bucură faptul că i-am pledat cauza, ca să spun așa, și că s-a decis ca în următorii doi ani să înregistrăm, eșalonat, toate simfoniile „londoneze" — ne mărturisește Horia Andreescu. Evident, faptul că atît *Simfonia 103* cît și celelalte se înregistrează în tehnică digital conferă ascultătorilor — și firește și interpreților — un spor de satisfacție artistică."

La 6 aprilie Horia Andreescu s-a aflat din nou la pupitrul orchestrei din Schwerin R. D. Germană. A fost, oarecum, o sărbătorire ce marca împlinirea a 10 ani de colaborare între dirijorul român și orchestra germană. Cu această ocazie, *Variațiunilor simfonice* de Dumitru Capoianu le-au urmat *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* de Sostakovici și *Simfonia a III-a* de Rahmaninov.

★

Discipol al maestrului Constantin Bugeanu la Conservatorul CIPRIAN PORUMBESCU din București, ca și al celebrilor Sergiu Celibidache la Bologna și Paris și Franco Ferrara la Veneția, Răzvan Cernat, dirijor al Orchestrei simfonice din Brașov este un nume binecunoscut și unanim apreciat atît în țară cît și peste hotare. Una dintre principalele sale preocupări, în fiecare turneu pe care îl întreprinde, este popularizarea creației muzicale românești, clasice și contemporane. Să amintim doar că sub bagheta sa au răsunat la Șumen, în Bulgaria sonoritățile *Amurgului de toamnă* de Alfred Alexandrescu sau că la Stralsund, în R. D. Germană, acum cîțiva ani Răzvan Cernat a ridicat sala în picioare cu vitalitatea și strălucirea *Rapsodiei I* de George Enescu.

De curînd, la 23 și 24 februarie Răzvan Cernat a fost invitat să concerteze din nou în R. D. Germană în orașul Zwickau — orașul marelui Schumann! — cu orchestra simfonică din localitate. Programul prezentat a cuprins, și acum ca de obicei, o lucrare românească, de astă dată contemporană — *Pastorale și idile transilvane* pentru orchestră de Theodor Grigoriu. Și, ca întotdeauna, partitura românească s-a bucurat de o deosebită apreciere din partea publicului cald și numeros. Pentru *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Eduard Lalo a fost solicitat foarte tînărul solist Kleif Carnarius din Weimar. Programul celor trei concerte a mai cuprins și *Simfonia a II-a în Re major op. 36* de Beethoven.

★

Tot de curînd, un alt dirijor român concertează în R. D. Germană la Stralsund sub egida Zilelor culturii românești în R. D. Germană. Este vorba de Paul Staicu, dirijorul care, în frumoasa sală a Teatrului din oraș a prezentat un program alcătuit din C-tin Simionescu — *Uvertura festivă*, Mozart — *Simfonia concertantă* soliste Florentina Andreescu și Kristine Petersohn și poemul simfonic *Șeherezada* de Rimski-Korsakov.

★

Conducînd orchestra simfonică din Liverpool / Anglia Cristian Mandeal a concertat în zilele de 14, 15 și 16 martie pe scenele din Breston, Liverpool și Hanley. Programul prezentat — același pentru toate cele trei seri de concert — atrage atenția mai cu seamă prin lucrarea lui Lutoslawski numită *Mi Parti* și concepută pentru un ansamblu simfonic mare, lucrare de dată foarte recentă — 1987 —, comandă specială pentru sărbătorirea a 100 de ani de existență a celebrei Koncertgebouw din Amsterdam. Dirijorul român Cristian Mandeal a preluat această partitură — la sugestia orchestrei din Liverpool — și a prezentat-o în primă audiție în Anglia. Alături de *Mi Parti* de Lutoslawski, programul concertelor lui Cristian Mandeal a mai cuprins *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* de Beethoven și *Simfonia a IV-a* de Ceaikowski.

Cristian Mandeal se află pentru prima oară în Anglia. Dar numele său este aici binecunoscut specialiștilor. Căci — proiectul este mai vechi — Casa engleză de discuri *Olympia* în colaborare cu ELECTRECORDUL va realiza o serie de discuri de tip compact dintre care unele vor purta pe copertă numele dirijorului Cristian Mandeal. Este vorba de integrala celor nouă simfonii de Bruckner în interpretarea Orchestrei Filarmonicii din Cluj-Napoca sub bagheta lui Cristian Mandeal, de un disc de variațiuni simfonice ce va cuprinde Brahms — *Variațiunile pentru orches-*

Scanned with OKEN Scanner

tră pe o temă de Haydn și Reger, *Variațiunile pentru orchestră pe o temă de Mozart* și un disc cu totul deosebit al cărui principal protagonist este cornul și care alătură două capodopere ale genului concertant mult mai puțin cunoscute, *Concertul pentru doi corni și orchestră* de Haydn și *Konzert-Stück pentru patru corni și orchestră* de Schumann, ambele discuri în aceeași interpretare — Orchestra Simfonică a Filarmonicii din Cluj-Napoca, la pupitru Cristian Mandeal, soliști, cornistii Vasile Oprea, Dăian Lung, Alexandru Marc și Traian Tulbure.

În luna aprilie a anului 1989 Cristian Mandeal dirijează la Roma, în Italia, celebra Orchestră Simfonică a Academiei SANTA CECILIA. În program Mozart — Uvertura la *Flautul fermecat*, Beethoven — *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* și Riccardo Malipiero lucrarea *Loneliness* — un ciclu de trei lieduri de mari dimensiuni, — solistă Victoria Schneider din S.U.A. — partitură de dată recentă concepută pe versurile lui John Donne poet din secolul al XVI-lea, un anonim din secolul XX și, ultimul lied, pe versuri de Oscar Wilde. Programul concertelor a fost întregit de poemul simfonic *Don Juan* de Richard Strauss. Sălile arhipline au ovaționat îndelung măiestria dirijorului român. Iar publicații de mare răsunet ca *Il Messagero* din 11 aprilie, *l'Avvenire* tot din 11 aprilie și *Corriere della sera* din 10 aprilie se întrec în elogii referitoare la acest reprezentant de frunte al școlii românești de dirijat.

Cristina SÂRBU

★

Succesele repurtate de violonista Cristina Anghelescu în concertele și recitalurile susținute pe scenele țării se confirmă, de cîțiva ani, și peste hotare, unde prezența numelui său pe afișul de concert prezintă deja garanția calității artistice incontestabile. Turneul întreprins în R.D.G. de Cristina Anghelescu a inclus recitaluri cuprinzînd lucrări de Leclair — *Sonata „Le tambourin"*, Mozart — *Sonata în Sol major*, Brahms, — *Sonata în la major*, *Poemul de Chausson*, *Vals scherzo* de Ceaikovski și *Burleasca* de Valentin Gheorghiu, și concerte în care solista a interpretat *Concertul în Re major* KW 218 de Mozart; la pupitru s-a aflat Cristian Kluttig.

La Potsdam ca și la Halle, elogiile au răsplătit evoluția sa impecabilă, Gerda Reinhold notînd în „Neueste Nachrichten — Potsdam": „Sunetul puternic, de o calitate feerică și concepția sa muzicală i-au cucerit pe toți. M-au fascinat consecvența mersului liniilor, cîntul ei dens, calitatea excepțională a sunetului, care au meritat din plin ovațiile publicului. Un stil și un sunet atît de remarcabile nu pot fi găsite decît în rîndurile elitei muzicale; cele două bisuri au subliniat calitățile sale solistice."

★

Stagiunea actuală a marcat două momente deosebite în activitatea artistică a pianistului Dan Atanasiu — turneul efectuat în decembrie 1988 în R.D.G. și cel întreprins în luna martie a.c. în Cehoslovacia.

Aparițiile sale în Karlmarxstad au prezentat un plus de atractivitate și datorită performanței pe care tînărul interpret a realizat-o cîntînd, trei seri la rînd, „*Imperialul*" beethovenian sub bagheta dirijorului Herbert Kegel. Cîteva zile mai tîrziu, Dan Atanasiu a susținut la Stendal un recital Chopin.

În 23 martie, solistul a apărut pe podiumul de concert de la Olomouc — Cehoslovacia, pentru a interpreta *Concertul în la minor* de Schumann, dirijor fiind Miroslav Jancek.

Programe dificile, diverse, vădind gama repertorială a artistului, înclinația sa către muzica clasică și romantică.

A. F.

GLOBUL MUZICAL

Repertoriul de anul acesta al Teatrului „La Scala" din Milano a prilejuit o adevărată noutate, un moment de vîrf al experimentului teatral și muzical — premiera mondială cu *Doctor Faustus* de Thomas Mann, pe muzica lui Giacomo Manzoni, în regia americanului Robert Wilson. După cum se știe, Adrian Leverkühn, personajul principal al romanului, nu este un înțelept ca bătrînul Faust (ca în creațiile lui Marlowe sau Goethe), ci un muzician, iar a sa „vînzare a sufletului" este obiectul unui pariu muzical. Compozitorul Giacomo Manzoni (56 ani) este milanez, docent în compoziție la Conservatorul din localitate, autor al unei opere despre Robespierre, printre alte multe compoziții vocale și instrumentale. „Pentru mine — declara de curînd compozitorul Manzoni — *Doctor Faustus* este o veche și mare pasiune. După ce mă îndrăgostisem încă de la prima lectură, m-am întors spre roman mult mai tîrziu. Am scris o prefață la ediția publicată de „Meridiani Mondadori" și, în sfîrșit, cînd proiectul operei se conturase în mintea mea, am scris și *Scene simfonice pentru Doctor Faustus*, executate chiar la Scala, dar în formă de concert cu patru ani în urmă." Referindu-se la conceperea libretului acestei opere, Manzoni precizează: „Cuvintele din libret aparțin în întregime lui Thomas Mann. Eu am făcut selecția, acordînd un privilegiu părților descriptive, firește, pentru a face posibilă acțiunea teatrală. Am optat chiar să lucrez pe traducerea italiană decît pe cea originală, pentru că mă interesa să subliniez valoarea universală și nu numai germană a mitului lui Faust. Și apoi mărturisesc, pe traducere am putut opera liniștit acele mici schimbări de cuvinte sau inversări de fraze, care fără a dăuna fidelității textului, mi-au permis să pun de acord textul și muzica." Premiera absolută a operei *Doctor Faustus* a avut loc în luna mai.

★

Americanul Philip Glass este, fără-ndoială, unul dintre principalii compozitori de operă de astăzi și după marele succes dobîndit de opera sa *Akhnaten* în 1985 și apoi în 1987, Opera Națională Engleză din Londra a prezentat în actuala stagiune premiera europeană a ultimei sale lucrări — *The Making of the Reprezentative for Planet 8*, după recenta premieră americană de la Opera Mare din Houston, pe un libret scris de prozatoarea engleză Doris Lessing, inspirat de romanul omonim. Philip Glass abordează în lucrările sale teme ambițioase — știința, nonviolența, religia etc. — ceea ce numește el „opere ale ideilor". Prima sa lucrare, *Einstein on the Beach*, a fost în 1976 o epopee de patru ore, produsă în colaborare cu mai sus amintitul regizor american Robert Wilson. În 1981 a urmat *Stayagraha*, evocînd perioada de început a vieții petrecută de Gandhi în Africa de Sud. *Akhnaten* se referea la faraoni și introducerea monoteismului în Egipt. „Philip este unic în muzica contemporană americană de astăzi", spune John DeMain, dirijorul din Houston al lui *Planet 8*, *Akhnaten* și al unei alte lucrări scurte a lui Glass — *The Juniper Tree*. „El este un purist, întemeietorul unui stil care face muzica sa inconfundabilă și care este un semn al tuturor marilor compozitori". *Planet 8* se referă la soarta locuitorilor unei planete, cîndva prosperă, care se zbat să supraviețuiască, cînd planeta intră sub amenințarea unei groaznice ere glaciare. Tonul biblic al cărții este o modalitate prin care Dorin Lessing explorează întrebări fundamentale despre creație, mitologie, existența omului și relația sa cu semenii săi, cu natura și cu el însuși, explorează subconștientul colectiv, spiritul vieții și capacitatea omenirii de a supraviețui și transcede nenorocirea. Așa cum lumea din *Planet 8* moare din punct de vedere fizic, așa și locuitorii ei devin conștienți de înțelesul și scopul existenței lor.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru Doris Lessing, prima sa experiență în domeniul operei a fost o experiență revitalizatoare, astfel încît ea și cu Philip Glass lucrează în prezent la a doua colaborare — *The Marriages Between Zones 3, 4 and 5.*

★

Două volume apărute recent la editurile „Julia MacRae" și „Capra Press" sînt consacrate celebrei cîntărețe de operă Lotte Lehmann (1888—1976).

Primul volum biografic este semnat de englezul Alan Jefferson, cunoscut pentru numeroasele cărți pe care le-a consacrat lui Richard Strauss și una despre Sir Thomas Beecham.

Cel de al doilea volum *(O viață în Operă și Cîntec)* este semnat de americanul Beaumont Glass, bucurîndu-se de cooperarea totală a Dr. Frances Holden, credincioșul tovarăș de viață din ultimii 38 de ani ai Lottei Lehmann petrecuți la Santa Barbara. F. Holden a avut legături cu orele de „Master class" și alte activități ale cîntăreței după retragerea acesteia la Academia de Muzică a Vestului, iar acum este regizor de operă la Universitatea din Iowa.

Ambele volume sînt bogat ilustrate și cuprind liste de spectacole și discografii ale renumitei cîntărețe care și-a împărțit activitatea între Hamburg, Viena și alte centre muzicale ale lumii.

★

Telespectatorii din orașul japonez Sapporo au avut prilejul să urmărească o emisiune consacrată operei compozitorului armean Romanos Melikan (1883—1935) și locurilor unde a trăit și creat acesta. Un grup de colaboratori ai companiei „HBC" (Hokkaido hosiu") a vizitat Armenia și a întreprins cercetări interesante. Ei au relatat că romanța *Trandafirul sălbatic* de Melikian, pe versurile lui Goethe, compusă cu o jumătate de secol în urmă, a fost interpretată recent în limba japoneză. Partitura acestei romanțe a fost cumpărată de companie de la casa memorială din Weimar (RDG), patria marelui poet.

★

Societatea culturală Latino-Americană și Caraibiană a prevăzut prezentarea integrală pe scenă a operei-oratoriu *Columb* a compozitorului brazilian Carlos Gomes, în cadrul manifestărilor dedicate celebrării în 1992 a 500 de ani de la descoperirea Americii. Compusă cu prilejul aniversării a 400 de ani, *Columb* a fost prezentată în premieră la Teatrul Liric din Rio de Janeiro la 12 octombrie 1892. Amintita societate culturală a prezentat o avanpremieră particulară a lui *Columb* la sfîrșitul anului trecut.

★

Opera-rock *Junona și Avos*, scrisă de poetul sovi- Andrei Voznesensky, se află în repertoriul lui „Residenztheater" din München.

★

Conducerea Festivalului Shakespeare din New York a comandat compozitorului Carson Kievman o nouă operă bazată pe *Hamlet*. Printre lucrările anterioare pentru teatrul muzical ale acestui compozitor se numără *Trezește-te, e timpul să te bagi în pat!* și *Multinaționalele și Paradisurile.*

★

Începînd din actuala stagiune, în fruntea Orchestrei Simfonice din Londra se află dirijorul Michael Tilson Thomas, originar din California, în vîrstă de 44 de ani, considerat un nou Bernstein. La numai 27 de ani, el se afla la pupitrul Filarmonicii din Buffale, după ce fusese asistentul lui Pierre Boulez la Chicago.

Madeleine KARACAȘIAN

NOTE

COMPOZITORI ȘI CÎNTĂREȚI. Relațiile între compozitori și cîntăreți au oscilat întotdeauna între animozitate, respect, tiranie, admirație și chiar iubire. O prietenie de o viață l-a legat pe Schubert de Johann Michael Vogl, primul mare interpret al cîntecelor sale. Hugo Wolf nu a reușit să-i convingă pe marea soprană Lili Lehmann și pe tenorul wagnerian Ernest van Dyck să-i cînte liedurile. Era cunoscut pentru firea sa iritabilă și pentru reproșurile pe care le făcea interpreților în plin recital. De altfel își interpreta singur compozițiile în casele prietenilor și reușea să-și vrăjească auditorii cu o voce modestă și fără amplitudine. Interpreta celor aproape trei sute de cîntece compuse de Fanny Mendelssohn Hensel, sora mai celebrului Felix Mendelssohn Bartholdy, era Rebecca, sora lor. Cînd aceasta s-a căsătorit, liedurile, altfel remarcabile, au căzut în uitare. Între fratele lor Felix și cîntăreața suedeză Jenny Lind relațiile au fost cordiale și calde. Era interpreta favorită a concertelor pe care compozitorul le organiza la Leipzig. După moartea lui, Jenny Lind a înființat o bursă pentru muzicieni în memoria lui. Este cunoscută admirația pe care Mozart o avea pentru cîntăreața Aloysia Weber, sora soției lui, Constanze. Cel puțin șapte din ariile sale au fost scrise pentru vocea înaltă a Aloysiei. Cîntăreața Josepha Dusek, bună prietenă a lui Mozart, l-a închis odată într-o cameră, cerîndu-i să compună o arie special pentru ea. Compozitorul a scris dificila arie „Bella mia fiamma" și a pus-o pe Josepha s-o interpreteze la prima vedere.

★

WANDA LANDOWSKA (1879—1959). Criticul muzical Donald Alfano publică în revista „Music & Musicians" (Martie 1989) un articol omagial dedicat marii maestre a pianului și clavecinului, scoțînd în evidență unele aspecte mai puțin cunoscute marelui public. Convinsă că piesele pentru instrumente cu clape compuse de Bach, de predecesorii și contemporanii săi, trebuie interpretate cu instrumentele epocii lor, Wanda Landowska s-a străduit să convingă muzicienii și publicul de marile calități concertistice ale clavecinului. În acest scop, ea a familiarizat publicul cu sunetul acestui instrument, introducînd din ce în ce mai multe piese pentru clavecin în concerte și recitaluri. Împreună cu un inginer de la firma Pleyel, a colindat prin Europa, studiind clavecinele rămase prin muzee și colecții particulare și a dat sugestii prețioase pentru construirea unui clavecin modern. Acesta avea două manuale și trei registre, dintre care al treilea, cel grav, era des folosit în timpul lui Bach și al lui Handel. Landowska a fost prima interpretă a cărei activitate concertistică era dublată de cercetarea muzicologică. A contribuit la elucidarea multor probleme teoretice atît privitoare la instrumentele vechi, cît și la opera lui Bach, în special *Clavecinul Bine Temperat* și *Variațiunile Goldberg*. Școala pianistică a Wandei Landowska, fondatoare în 1927 a unei Ecole de Musique Ancienne, este continuată de

Scanned with OKEN Scanner

o fostă elevă și prietenă, Denise Restout, care predă astăzi pianul și clavecinul la reședința americană a marii muziciene, la Lakeville Connecticut. Iată cum sintetizează Donald Alfano viața și cariera Wandei Landowska: „...o preocupa studiul aprofundat și practica instrumentală într-o vreme în care la modă era virtuozitatea. Interesele ei acopereau o arie largă într-o epocă a specializării, și era o artistă într-o profesiune dominată de bărbați... o interesa muzica trecutului în pragul secolului douăzeci, cînd compozitorii făceau experiențe cu o serie de tehnici noi".

★

ENGLEZUL JOHN BULL. John Bull pare a fi numele unei ficțiuni. El, însă, a existat într-adevăr, a fost compozitor, doctor în muzică și, probabil, autorul imnului național britanic. Numele lui a ajuns emblema caracterului englez arhetipal. Născut în 1562 în comitatul Somerset, John Bull cînta, la vîrsta de zece ani, în Corul de copii al Capelei Regale, din care făceau parte și celebrii Thomas Tallis, William Byrd și Orlando Gibbons. În 1582 era organist la catedrala Hereford și, mai tîrziu, muzician al curții în timpul reginei Elisabeta. În 1590 a fost numit organist la Capela Regală iar universitățile Cambridge și Oxford i-au conferit titlul de Doctor în Muzică. A întreprins turnee în toată Europa, legînd prietenii cu capetele încoronate și cu artiștii vremii. În 1611 a apărut „Parthenia", prima publicație de muzică pentru instrumente cu claviatură, care includea piese de Bull, Byrd și Gibbons. Moartea tinerei sale soții și a unuia dintre copii, precum și dezamăgirile de care a avut parte la curtea noului monarh, regele Iacob, l-au determinat să părăsească Anglia. S-a stabilit în Belgia unde a și murit în anul 1628. El a fost îngropat în pămîntul țării sale adoptive. Doctorul John Bull este socotit astăzi inițiatorul acelei strălucitoare tradiții a contrapunctului în muzica pentru clavecin și orgă, care a ajuns la apogeu odată cu J. S. Bach.

Angela JIANU

Scanned with OKEN Scanner

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

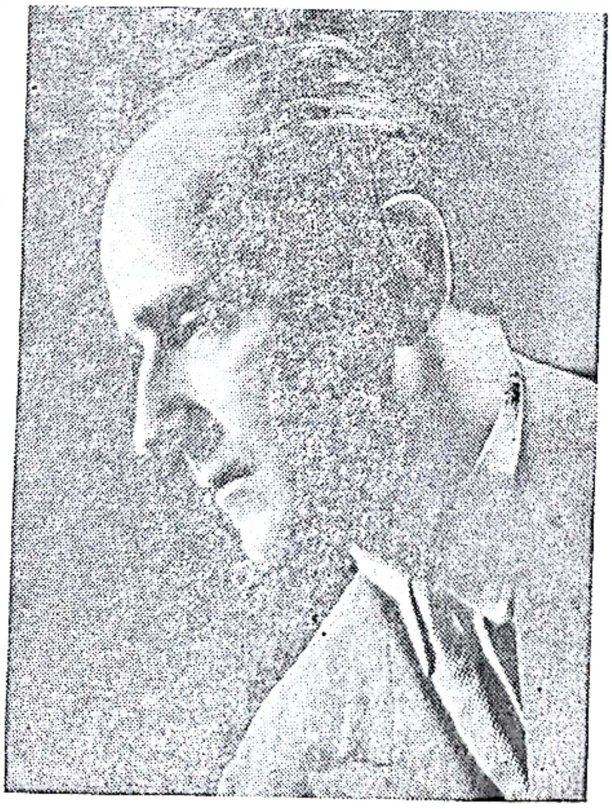
Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

GHEORGHE DUMITRESCU

PORTRAIT

Ileana URSU

Se proposer de parler du compositeur Gheorghe Dumitrescu — arrivé à ses 74 ans —, l'envisageant dans une perspective culturelle autant qu'éthique, généreusement ouverte sur l'universel mais tirant sa sève nourricière du filon de la spiritualité roumaine, signifie en premier lieu parler de la force du modèle. Un modèle de travail, de créativité, issu d'un idéal esthétique élevé à la puissance de toute une vie et dont l'argument concret s'exprime déjà par



„une œuvre aussi vaste qu'une épopée et impressionnante comme une colossale ballade" — pour citer l'heureuse phrase de Radu Gheciu inserrée dans son volume *Mit şi epopee* (Mythe et épopée) paru aux Editions Musicales en 1984.

L'entrée dans le mythe d'un œuvre — déjà riche de 163 ouvrages — et, avec lui de son compositeur représente un privilège réservé uniquement à ceux pour qui la vie et son moule spirituel, c'est-à-dire la création musicale, ne font qu'une seule et même matrice. De cette unicité, l'existence de Gheorghe Dumitrescu en témoigne jusqu'à la rendre facilement décelable dans l'esprit de suite avec lequel il s'est lié à quelques grandes idées, persévérant sur elles pendant des décennies, et dans l'harmonieuse conjugaison de son crédo artistique avec la réalisation systématique de l'œuvre. La clarté, la logique serrée de sa stratégie sonore étayée de profondes motivations métamusicales, ordinairement explicitées, l'expression qui épure à travers un langage contemporain les insistantes infusions de la tradition écrite ou orale — musicale, littéraire —, tous ces éléments projettent sur un cône de lumière sa titanesque aventure créative dont les dimensions semblent avoir été taillées, comme par le destin, à la mesure du goût du musicien pour les grands caractères de l'histoire nationale. „Le sentiment patriotique réside à la base de tout mon œuvre musical, depuis les premiers jusqu'aux plus récents de mes ouvrages" — déclare-t-il lui-même, définissant de cette façon lapidaire la complexité des motivations de son univers créatif.

Nous proposant de mettre en évidence quelques aspects essentiels de cet œuvre si dense et si vaste que l'analyste en est presque déconcerté, nous commencerons par dépeindre les phases parcourues sur le chemin de son évolution et par y déceler les raisons qui ont propulsé les mutations survenues dans sa pensée créative.

Scanned with OKEN Scanner

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

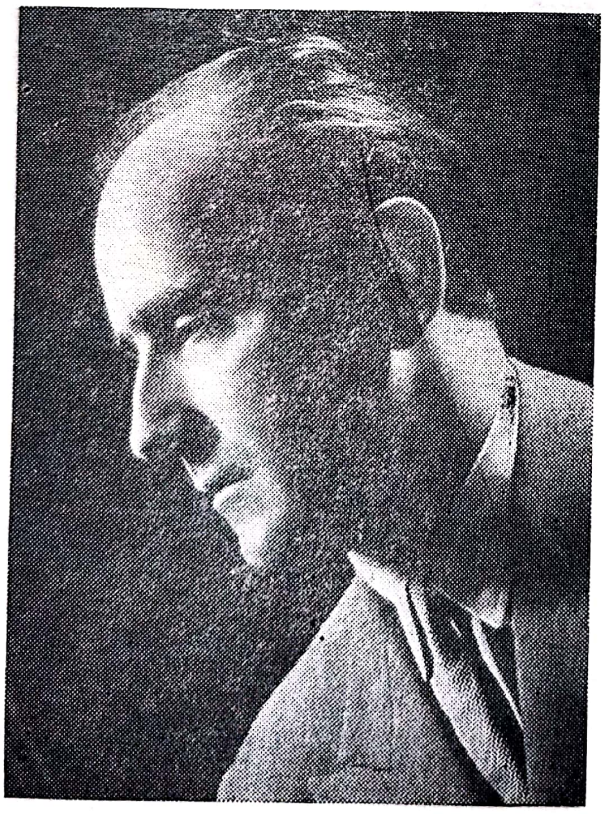
Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

GHEORGHE DUMITRESCU

PORTRAIT

Ileana URSU

Se proposer de parler du compositeur Gheorghe Dumitrescu — arrivé à ses 74 ans —, l'envisageant dans une perspective culturelle autant qu'éthique, généreusement ouverte sur l'universel mais tirant sa sève nourricière du filon de la spiritualité roumaine, signifie en premier lieu parler de la force du modèle. Un modèle de travail, de créativité, issu d'un idéal esthétique élevé à la puissance de toute une vie et dont l'argument concret s'exprime déjà par



„une œuvre aussi vaste qu'une épopée et impressionnante comme une colossale ballade" — pour citer l'heureuse phrase de Radu Gheciu inserrée dans son volume *Mit şi epopee* (Mythe et épopée) paru aux Editions Musicales en 1984.

L'entrée dans le mythe d'un œuvre — déjà riche de 163 ouvrages — et, avec lui de son compositeur représente un privilège réservé uniquement à ceux pour qui la vie et son moule spirituel, c'est-à-dire la création musicale, ne font qu'une seule et même matrice. De cette unicité, l'existence de Gheorghe Dumitrescu en témoigne jusqu'à la rendre facilement décelable dans l'esprit de suite avec lequel il s'est lié à quelques grandes idées, persévérant sur elles pendant des décennies, et dans l'harmonieuse conjugaison de son crédo artistique avec la réalisation systématique de l'œuvre. La clarté, la logique serrée de sa stratégie sonore étayée de profondes motivations métamusicales, ordinairement explicitées, l'expression qui épure à travers un langage contemporain les insistantes infusions de la tradition écrite ou orale — musicale, littéraire —, tous ces éléments projettent sur un cône de lumière sa titanesque aventure créative dont les dimensions semblent avoir été taillées, comme par le destin, à la mesure du goût du musicien pour les grands caractères de l'histoire nationale. „Le sentiment patriotique réside à la base de tout mon œuvre musical, depuis les premiers jusqu'aux plus récents de mes ouvrages" — déclare-t-il lui-même, définissant de cette façon lapidaire la complexité des motivations de son univers créatif.

Nous proposant de mettre en évidence quelques aspects essentiels de cet œuvre si dense et si vaste que l'analyste en est presque déconcerté, nous commencerons par dépeindre les phases parcourues sur le chemin de son évolution et par y déceler les raisons qui ont propulsé les mutations survenues dans sa pensée créative.

Scanned with OKEN Scanner

Le début — envisageant les ouvrages de jeunesse (1942—1944), non pas ceux d'école — nous apparaît marqué d'une optique programmatique, une première facette de ce romantisme que Gheorghe Dumitrescu allait assimiler profondément et définitivement. Dès ce moment se dessine sa tendance vers les ouvrages „en séries relevant d'un seul genre", tels ses *Cinq poèmes symphoniques* considérés par le compositeur même comme un cycle de caractère lyrico-dramatique évoquant soit le passé historique éloigné de la patrie *(Poème ancestral)*, soit ses beautés naturelles ou spirituelles *(Poème crépusculaire, Poème joyeux, Poème triste)*.

La même tendance vers la construction en cycles unitaires se manifeste dans le cas de ses *Quatre suites symphoniques* inspirées de la beauté des sites: *I^re Suite „Pittoresque"*, *II^e Suite „Quatre fresques roumaines"*, *III^e Suite „Du printemps"*, *IV^e Suite „Labours en fraternité"*, celle-ci composée vingt ans plus tard.

Après cette première phase — caractérisée par l'incessante recherche de formules propres mais dont ne manquent pas non plus des résonances wagnériennes, les influences de Smetana, des inflexions folkloriques —, le compositeur se sent attiré par la symphonie et le genre concertant.

La *I^ère Symphonie* (composée à 31 ans) et le *Concerto pour violoncelle et orchestre* (à 36 ans) ouvrent la série des architectures symphoniques, vocales-symphoniques et lyrico-dramatiques. Le caractère complexe de sa conception musicale issue du cadre postbeethovénien jaillit en de profondes méditations qu'elle féconde ensuite, le musicien et le littérateur (car, souvent, le compositeur est aussi son propre librettiste) y associant la science musicale et la sensibilisation aux sens dramatiques de l'existence avec une perspective culturelle et historique d'ampleur. Une perspective quintessenciée en musique par la puissance de synthèse du compositeur qui entend rendre l'épopée nationale par une formule sonore originale. Pour cerner cette épopée, deux sont les voies suivies dans le genre lyrico-dramatique : *celle de l'inspiration au mythe indigène et universel* et *celle du sacrifice*, évoquant les mémorables heures d'un peuple combattant pour sa liberté et la justice sociale.

Les oratorios *Miorița* (1946—48, refait en 1977), *Din lumea cu dor în cea fără dor* (1966), *Luceafărul* (1973), *Marea trecere* et les opéras *Meșterul Manole*, *Orfeu — prințul trac* et *Prometeu* (1985) font valoir avec originalité *le symbolisme du mythe autochtone*, tandis que *la voie du sacrifice* accompli à travers temps par le peuple roumain s'enrichit de véritables monuments sonores, tels : l'oratorio *Tudor Vladimirescu* (clef de voûte de l'art de l'oratorio cultivé par Gheorghe Dumitrescu), les opéras historiques *Ion Vodă cel Cumplit* (1955), *Decebal* (1957), *Răscoala* (1959), *Fata cu garoafe* (1961), *Vlad Țepeș* (1971), *Mihai Viteazul* (1986), *Avram Iancu* (1986), *Voievodul Gelu* (1987), les oratorios *Grivița noastră* (1963), *Zorile de aur* (1963—64), *Pământ dezrobit* (1968), *Soarele neatîrnării* (1977) et l'opéra *Geniu pustiu* d'après le texte de Mihai Eminescu (1972).

L'ŒUVRE LYRICO-DRAMATIQUE

Couler l'épopée nationale dans un moule qui lui soit propre était donc, nous l'avons déjà dit, un des grands bûts du compositeur dont l'accomplissement allait être pour lui une passionnante aventure poursuivie sans relâche à travers les différentes étapes de son chemin créateur. Sur ce trajet, la première halte que nous ferons sera dans le domaine du genre lyrico-dramatique où la force d'expression du compositeur apparaît comme spécialement prégnante. Hormis toute chronologie, le premier ouvrage qui nous arrête par son charme mythique est l'*Opéra-ballade „Meșterul Manole" op. 103* que la valeur musicale et la manière personnelle d'aborder le thème placent au premier rang des grandes interprétations du *mythe de la création au prix du sacrifice humain*. „Ce scénario mythique primordial" — ainsi que le définit Mircea Eliade —, héritage ancestral transmis aux Roumains par le canal géto-thrace, est élevé par le compositeur à de multiples puissances et, sous ce rapport, l'opéra *Meșterul Manole* nous fait retrouver côte-à-côte les nombreux thèmes que renferme le mythe du sacrifice : celui de l'amour immolé (le conflit Manole — Ana), celui de la désolidarité (le conflit Manole — ses apprentis maçons), celui des contradictions sociales (le conflit Manole — prince, commanditaire féodal de l'œuvre à bâtir) et, finalement, dû à la contribution du compositeur-librettiste, le thème du créateur qui se dédouble étant confronté avec une volonté contraire à la sienne (le conflit Manole-Ieronim, un personnage nouveau, introduit par l'auteur de l'opéra). Se nimbant d'émouvants accents lyrico-méditatifs, la musique transfigure des modèles fondamentaux de la tradition orale et c'est là que la fantaisie du compositeur apparaît comme particulièrement intéressante : par la fusion opérée entre l'hexasyllabe propre aux chants épiques du peuple et la ligne mélodique, l'idée de ballade ressort dans toute son ampleur, de même que les intonations d'une flûte piccolo dans le Prélude de l'Acte I suggèrent le leitmotiv d'une chanson populaire („Istovirea Ciobănașului"), tandis que le style de doïna, appliqué au chant de l'épouse bientôt immolée, dans la scène du sacrifice d'Ana (moment de la plus grande expressivité dû au magistral agencement de l'idée musicale respective avec d'autres idées, les englobant toutes dans un système de leitmotive) prête à l'ouvrage un coloris parfaitement autochtone impossible à confondre.

A l'instar de „Meșterul Manole", la *Tragédie lyrique op. 133 „Orfeu — prințul trac"* témoigne d'une puissante expressivité lyrique transfigurant en musique la profonde méditation du compositeur sur l'art : la beauté des pages vocales (l'arioso d'Orphée „O, Immortelle Thrace", le monologue final „Euridice, Euridice" le lamento d'Orphée „Pleurez pierres, pleurez eaux"), la facture des chœurs traités soit monodiquement, soit orchestralement (telle la scène des sirènes du Tableau III, Acte I) dans une tissure notamment homophone marquée par le concept tonal-modal, le lyrisme majestueux du discours sonore (qui, par endroits, renvoie aux nobles tournures mélodiques de l'*Oedipe* énescien) — tous ces différents as-

Scanned with OKEN Scanner

pects confèrent l'allure d'un hymne apollinien à cette composition née de l'idée — elle aussi apolinienne — que l'art est un message de paix et d'équilibre.

Cependant, le tout récent ouvrage de Gheorghe Dumitrescu, la *Tragédie lyrique „Prométhée"*, achevée en 1985, vient „troubler" cette paix olympienne glorifiée dans *Orphée*. Prenant comme point de départ le mythe de la „Cosmogonie-Théogonie" d'Hésiode, le compositeur-librettiste le développe considérablement réalisant — selon l'analyse signée par Theodor Grigoriu dans un de ses récents ouvrages * — „une musique taillée en de gros blocs, déployée en temps avec puissance et sens de la grandeur".

L'opéra est conçu en 4 actes qui renferment, chacun, 2 tableaux alternant au cours du déroulement de l'action dans l'Olympe et sur la Terre.

Du principe de l'alternance relève aussi la stratégie des blocs contrastants qui, à tour de rôle, instaurent une atmosphère tantôt lyrique, tantôt dramatique. Pareillement contrastant y est également le cadre tonal où diatonisme et chromatisme délimitent, respectivement, deux sphères de pensée différentes : l'affirmation (la puissance créative) et la négation (la puissance destructive) ; cela tient d'un procédé d'association qui d'ailleurs traverse toute la musique de notre compositeur. L'ampleur du discours orchestral, la beauté de l'écriture vocale — avec des arias marquées d'une forte note hymnique et des parties chorales ponctuant chaque tableau de l'opéra, le rôle unificateur du système de leitmotive, tout cela s'agence dans une expression radieuse et poétiquement évocatrice.

Pourtant, avec son tempérament brûlant, le compositeur ne pouvait s'attarder trop longtemps dans les zones pures de l'Olympe, le rude appel des ancêtres de sa nation claironnant à ses oreilles des noms de gloire inscrits à travers temps dans l'épopée. Dès lors, des œuvres monumentales (les opéras *Ion Vodă cel Cumplit, Decebal, Vlad Ţepeş, Mihai Viteazul, Avram Iancu, Gelu)* vont naître, alliant la vigueur du message centré sur l'idée du combat pour l'indépendance et l'unité de tous les Roumains avec l'art compositionnel des débordements dramatiques et de la ferveur dionysiaque. Dans le *Drame musical populaire op. 37 „Ion Vodă cel Cumplit"* le fond archaïque roumain se manifeste avec prégnance par deux très anciennes chansons de guerre moldaves qui soulignent l'idée de base de la solidarité du peuple et du prince patriote, alors que dans la *Tragédie musicale „Decebal"* — l'une de ses plus complexes compositions — la transfiguration des archétypes musicaux est réalisée de main de maître, avec des effets des plus heureux comme par exemple la résonance de vieilles *colinda* dans „le chœur des filles daces", ou bien l'authentique noce paysanne avec le beau *„colind de june"* d'Ardalus (Tableau III), de même que le chant de Drigissa (Tableau V) qui transfigure la lamentation funèbre et le motif de l'„aube" du rituel paysan d'enterrement. Sur la même ligne de pensée et d'esthétique, le *Drame musical „Vlad Ţepeş"* ramène — avec la „Ballade du Bouffon" de l'Acte II (une très suggestive réplique de la „Ballade de la Puce" de Goethe) — certains accents de l'humoristique „Chanson des Olténiennes" de l'oratorio *Tudor Vladimirescu* et transfigure dans l'„arioso de la Femme" l'idée de la complainte funèbre, tandis que le moment choral du même Tableau porte l'empreinte de la „doïna d'exil" d'Olténie.

L'art du portrait musical, y compris celui du personnage collectif, tracé avec une grande virtuosité chorale, l'art de coordonner les thèmes en un système de leitmotive aux repères concis mais prégnants et bien d'autres heureux effets compositionnels que notre exposé, forcément restreint, ne saurait énumérer en détail, se marient dans une expression sobre, tragique, de percutante force communicative.

S'inscrivant dans la même sphère stylistique, sept autres opéras du *Cycle de l'Immolation* attestent l'esprit humaniste du compositeur : le *Drame musical „Răscoala"* (Le Soulèvement) d'après Liviu Rebreanu, qui est son grand opéra choral, glorifie un personnage collectif, paysans asservis et opprimés ; l'opéra *Fata cu garoafe* (La fille aux œillets), op. 53 est un bel opéra-hommage en l'honneur du héros communiste inconnu ; *Marea iubire* (Le grand amour), op. 143, un opéra dédié à l'UNESCO, pose le symbole de l'„Immolation" au niveau de la planète, en traitant du thème si actuel de la responsabilité de l'homme de science confronté avec la dangereuse utilisation de ses propres découvertes. Enfin, l'opéra *Geniu Pustiu* (Vain génie), op. 112 (1976), fruit d'une originale vision de synthèse projetée sur les grands thèmes du poète Mihai Eminescu dont le texte homonyme l'a inspiré, représente le premier opéra roumain amenant en gros-plan la figure de l'illustre poète qu'il superpose au personnage Toma Nour du libretto éminescien. Le thème de la conscience nationale, révolutionnaire, acquiert une ampleur spéciale du fait que l'Astre de la poésie roumaine est placé, symboliquement, au centre des événements de 1848.

Pour fermer le cercle de sa création musicale, le compositeur se devait de traiter encore quelques autres moments importants de l'épopée nationale. Tout récemment il vient de résoudre aussi ce „problème de conscience", achevant trois impressionnants ouvrages qui illustrent avec un surcroît de clarté sa conception de l'opéra héroïque. Du point de vue de l'optique dramaturgique — Gheorghe Dumitrescu rédigeant lui-même ses librettos — on y remarque une tendance accentuée vers la réunification des symboles patriotiques dans chacun de ces opéras et l'attribution d'une plus grande importance à l'élément fantastique et spectaculaire. Ainsi, *Mihai Viteazul*, op. 158 (1986) abonde en apparitions symboliques (Decebal, Gelu, Glad, Menumorut, Mihai Viteazul et ses capitaines) présentées comme des découpages d'une fresque. Le même procédé se retrouve dans *Avram Iancu*, op. 160 (1986) où l'élément symbolique (l'apparition de Horea, de Mihai Viteazul, la rencontre de Avram Iancu et du poète Eminescu) prend une nuance de surnaturel dans l'esprit de la „Tétralogie wagnérienne" (l'apparition de Horea d'un chêne et le don qu'il fait de sa lance à Avram Iancu). L'opéra *Voievodul Gelu* (1987) joint aux aspects smyboliques et surnaturels l'élément spectaculaire qui se manifeste admirablement depuis la *Scène des Barbares* (I) d'une ambiance orgiaque à la féérie de quelques images issues

* *Muzica şi nimbul poeziei*, Ed. Muzicales, 1989

Scanned with OKEN Scanner

de l'univers des contes (avec des apparitions symboliques tels que le Paon des Bois comme allié du Voïvode Gelu et Dokia de la „Ballade de Dokia"). Tout comme dans le reste de son œuvre, là aussi l'appel a certains motifs folkloriques ayant valeur de cachet relève d'une raison patriotique. La transfiguration du folklore est réalisée par des pages de grande expressivité, comme c'est le cas de la lamentation funèbre à l'enterrement de Tudora (scène VI de l'opéra „Avram Iancu"), de l'illustration des coutumes paysannes à „la foire des jeunes filles", de la „hora mare" (la „grande ronde") en son acception ancestrale d'imitation de la danse des étoiles, le cas aussi des épithalames rappelant l'opéra *Decebal*. Par tous ces aspects, le plaidoyer patriotique de Gheorghe Dumitrescu s'arme de solides arguments dans le domaine du contenu et de l'expression.

L'ŒUVRE VOCALE — SYMPHONIQUE

On ne saurait parler du caractère héroïque de la musique de Gheorghe Dumitrescu sans se référer à ses compositions dans le domaine vocal-symphonique, de même qu'on ne saurait parler de ces dernières sans s'arrêter sur l'œuvre — devenue emblème — *Tudor Vladimirescu, oratorio historique en 3 actes, op. 32*. Les perspectives qu'ouvre cet ouvrage de maître, élaboré à seulement 37 ans, sont multiples et résultent dans la même mesure de l'ingéniosité du libretto (le compositeur-librettiste opérant une heureuse sélection, combinaison et re-création de motifs et images dans l'esprit des sources littéraires qui narrent différents moments de la Révolution de Tudor Vladimirescu) et de l'originalité des solutions stylistiques transfigurant le folklore d'Olténie et de la Plaine Danubienne de Munténie ainsi que la chanson patriotique du siècle passé. S'abreuvant avidement à ces sources musicales familières (le compositeur est natif d'Oteşani, dép. de Vîlcea-Olténie), il les modèle à nouveau en les coulant en d'impérissables matrices : „la marche de Tudor" — véritable pilier de soutènement de l'oratorio —, „la chanson de la mère de Tudor" avec sa note prononcée de berceuse, l'humoristique joyau choral qu'est „la chanson des Olténiennes"; ou bien, il les transpose en masses chorales de fort impact : chants de révolte, chants de gloire, chants de marche etc.

Ils ne se trompent pas ceux qui considèrent l'oratorio *Tudor Vladimirescu* comme un achèvement de l'art choral, une pièce anthologique d'exception dans la création nationale du genre, sur la ligne de la musique héroïque d'évocation non dépourvue cependant d'accents lyriques.

Une place de choix dans l'œuvre vocale-symphonique de Gheorghe Dumitrescu revient aussi à ses pièces du cycle des „Mythes" et, tout premièrement, au *Ballet-oratorio „Miorița"*, véritable défricheur de voies. Il est le résultat d'une profonde réflexion sur ce thème, prolongée durant trente années de vie et sublimée sous l'impact du dramatique séïsme de 1977 / au cours duquel le fils du compositeur, Tudor, pianiste de grand talent et compositeur lui-même, s'est trouvé une mort tragique, passant au-delà „de cette vie d'amour dans l'autre sans amour" et retour... L'œuvre lui est dédiée. Aussi, la partition — très complexe du point de vue dramaturgique — est-elle sertie de moments significatifs sous ce rapport : la scène V de la Première Partie où „le crime commis contre le jeune berger et le passage dans l'éternité de celui-ci" est une véritable méditation sur l'essence ultime de l'existence, exprimée par un Do majeur final, ou bien „les noces mioritiques", avec leurs résonances autochtones puisées aux sphère de la *colinda* et de la hora ancestrales, qui — dans l'esprit de la mentalité proprement pastorale (cf. „mioritique" — n. tr.) centrée sur l'idée que la mort n'est qu'une rentrée dans l'ordre suprême de l'Univers — nous font assister à un vrai „ballet cosmique".

L'originalité du compositeur-librettiste se manifeste d'une façon toute particulière dans la synthèse de mythes que représente l'*Oratorio pour solistes, chœur et orchestre op. 79 „Din lumea cu Dor în cea fără Dor"*. Se penchant une fois de plus sur le thème du combat existentiel entre la création et la destruction (affirmation-négation), le compositeur, dans un geste oedipien, y cherche le sens global et, par ailleurs, originaire, des mythes roumains rapportés à la dimension d'une vie ; il le trouve dans l'acception des personnifications primordiales, le *Soleil* et la *Lune*. Le recours à une base littéraire authentique, l'agencement du caractère dramatique avec l'épopée à la manière des vieilles ballades populaires, le fait de prêter aux voix solistes le rôle de personnifications de portée générale, l'application — encore et toujours — du principe des systèmes de leitmotive et de l'architecture symétrique — voici quelques-uns des aspects déjà relevés mais qui, dans cet oratorio, apportent un souffle rajeunissant. Au vrai, des remarques analogues pourraient être faites au sujet de l'*Oratorio-ballet op. 141 „Luceafărul"* et de l'*Opéra „Geniu Pustiu"* (les deux évoquant le poète Eminescu et transfigurant en musique ses idées philosophiques, bien que la propre philosophie du compositeur ne soit pas, comme l'est celle du poète, de „tourner vers le monde un oeil immortel et froid" (cf. *Luceafărul* de M. Eminescu) mais de s'élever moralement, de se parfaire soi-même dans l'envolée du chant orphique. C'est bien de cette philosophie de „la chaude vibration humaine" que sont issus *„Marea iubire"* (Le grand amour) dédié par le truchement de l'UNESCO à l'Homme et, surtout l'*Oratorio „Marea trecere"* (Le grand passage), *op. 140* (1981) qui chante la paix, la liberté et l'amour entre humains. Celui-ci est, au fond, un faite du grandiose „Cycle des Mythes", lequel est entièrement dédié à son fils ; à part sa douloureuse note autobiographique, il nous offre une grande synthèse dans la sphère mythique, d'où la valeur d'ordre général de l'œuvre. Motifs et images, actions, survivants impérissables de la grande tradition folklorique roumaine sont la voie par qui se perpétue, dans l'imagination, le long chemin vers l'immortalité parnassienne du nouvel Orphée-Tudor, le long chemin de la révélation par l'art... Tout comme dans „Meşterul Manole", le procédé du dédoublement apparait avec prégnance, mais sans aucun conflit cette fois, l'Orphée-Tudor, sous sa double forme vocale et, respectivement, pianistique, dialogant en des passages pris à des compositions du fils disparu que le père meurtri inserre dans les

Scanned with OKEN Scanner

interludes et à l'intérieur des parties de l'oratorio faisant ainsi vibrer la lyre-piano du jeune compositeur passé prématurément dans l'au-delà. Cette œuvre est un poème serein, un hommage à celui qui avait de quoi aspirer à la suprême révélation orphique...

L'ŒUVRE SYMPHONIQUE

Moins fécond sur ce plan mais non moins inspiré, Gheorghe Dumitrescu est l'auteur de cinq *Symphonies* bien particularisées dans l'ensemble de la musique symphonique roumaine et qui nous font retrouver les lignes de force du restant de son œuvre musical : thèmes interférant ceux de ses oratorios et opéras, pensée tonale avec accumulations dodécaphoniques et accointances avec la pensée sérielle mais rien qu'au niveau mélodique, principe des antinomies et de la symétrie, articulation vigoureuse des dessins mélodiques aux allusions modales, utilisation du principe cyclique, orchestration dans l'esprit du folklore autochtone etc. Ces symphonies s'étendent sur nombre d'années : depuis 1945 à 1983 (la *V^e^*, *„des Cloches"*). Elles aussi attestent un besoin périodique de „se purifier" par la musique (ici instrumentale), évadant pourtant parfois vers l'oratorio, comme dans la *II^e^*, *op. 60* dont le finale avec choeur et quatre solistes témoigne d'équivalences avec Mahler et Enesco. Parcourons rapidement les cinq pour mieux comprendre le moule du symphonisme de Gheorghe Dumitrescu : La *I^re^*, *op. 27* (1945, écrite à 31 ans) est un geste romantique affirmant sa puissance créative filtrée à travers la tradition de la grande musique occidentale, notamment postbeethovénienne, dominée par une conception homophone, avec des inflexions polytonales et des moyens pris à l'oratorio et au drame. La *II^e^*, *op. 60*, composée après une longue période consacrée exclusivement au genre de l'opéra et de l'oratorio, agence certains aspects de ce dernier avec des éléments de style classique et baroque ainsi qu'avec du folklore transfiguré. C'est l'une de ses plus belles pages symphoniques, renfermant — entre autres une Passacaille dans la deuxième partie, véritable clef de voûte de la composition. La *III^e^* *op. 73* est déjà teintée de l'expérience accumulée dans la fréquentation de la musique dramatique, avec son puissant caractère spectaculaire en dépit de sa facture instrumentale. La propension vers la synthèse — trait essentiel du compositeur — se manifeste notamment aux I^er^ et III^e^ mouvements par l'agencement de deux prototypes stylistiques : le classique et le baroque. Le traitement folklorique, très complexe, y est spécialement important, de même que le principe cyclique. Le final dramatique réalise un remarquable contraste avec celui non-mouvementé, d'apothéose, de la *I^re^ Symphonie*. La *IV^e^*, *op. 94*, circonscrite à un grand thème du combat de l'être humain contre les forces du mal, forces destructives par essence, se maintient dans la ligne déjà bien connue sur le plan de la forme comme de la conception : sa riche expressivité renvoie à l'horizon éloigné des torches révolutionnaires d'un Tudor Vladimirescu (cf. l'oratorio-emblème homonyme), éclairé par des inflexions de *doïna* du terroir, animé par de traditionnels élans chorégraphiques auxquels le compositeur s'abandonne finalement avec une joie toute haydnienne. La plus récente, la *V^e^*, *„des Cloches"*, *op. 150* (1983) pourrait passer pour un essai de synthèse du cycle symphonique et, surtout, des symphonies purement instrumentales I^re^, III^e^ et IV^e^.

L'ŒUVRE CHORALE

C'est d'un authentique „ars choralis" qu'il s'agit lorsqu'on entame ce dernier chapitre de la création musicale de Gheorghe Dumitrescu, Il est bien riche et varié tant sur le plan des thèmes que de l'expressivité. Le chant choral pour amateur ou pour professionnels, le chant nourri de la sève de l'oratorio ou celui des œuvres majeures *(Tudor Vladimirescu, Griviţa noastră, Zorile de aur, Fata cu garoafe*, la *II^e^ Symphonie etc.)* abondent dans le catalogue des opus du compositeur définissant un concept esthétique propre, poursuivi avec constance et talent tout au long de son chemin créateur. Il représente un des compositeurs les plus „joués" — il faudrait dire „chantés" ! — surtout à cause du message extrêmement clair de chaque musique, de l'expression unitaire, de la vigueur de n'importe quel geste musical et, en dernière instance mais non la moins importante, à cause de sa manière caractéristique de faire des points de départ emblématiques de véritables potentiels d'expressivité : le chant patriotique, l'hymne et même les insertions de folklore national (où la prépondérance revient à celui du pays natal, l'Olténie) qu'il transfigure avec originalité quel qu'en soit le degré d'ancienneté du motif d'inspiration. Sur le plan du folklore, il se montre de par sa nature plus proche du chant épique, bien qu'il n'élude pas certain lyrisme dont il revêt l'archétype de la *colinda* et de la berceuse (cf. „Cîntec şi joc" / Chant et danse / et autres airs populaires). La *doïna* — et tout d'abord la *doïna* d'Olténie — jouit de notables transfigurations dans ses récitatifs dramatiques, alors que la danse paysanne et le rythme de danse en général, moins pratiqués dans ses ouvrages vocaux-symphoniques, donnent lieu à des pièces chorales vraiment anthologiques (cf. „Foaie verde rozmalin" et „Cîntece din Oaş").

Mais ses œuvres chorales ouvrent en plus une belle perspective sur l'horizon de la miniature chorale de concert. Ainsi, 30 ans après son début dans la musique chorale, il se dirige avec avidité vers la poésie éminescienne et réalise un cycle unitaire de *25 madrigaux* plus proches du lied que de la traditionnelle pièce concertante. Ils se partagent en quatre sections, suivant leur thème (astral, communion avec la nature dans l'esprit paysan, surtout pastoral, érotique et philosophique). Ce cycle de joyaux choraux met en valeur un axe dramatique dont l'expression s'engage sur une ligne de progressif assombrissement. Le premier groupe (les poésies „stellaires" comme le compositeur les dénomment par le recours à ce terme emprunté à George Călinescu) instaure une tonalité apaisante, glissant doucement vers un diatonisme majeur-mineur („Colinde, colinde" nanti du rôle de madrigal défricheur de voies) ou vers un chro-

Scanned with OKEN Scanner

matisme aux harmonisations mineures („La Steaua...") ou bien avec des cellules de quarte augmentée, d'une grande tension („Dintre sute de catarge" et „Cum oceanu..."). Si „la nostalgie de l'infini" (l'expression est de Constantin Noica) était l'épigraphe métaphorique du premier groupe, l'esprit folklorique en est celle du second consacré au chant de la nature que le poète ne conçoit pas autrement que majestueuse, harmonieuse et jamais troublée. Le gazouillis des oiseaux, leurs froufroutements d'ailes y sont suggérés par des entrées in stretto („La mijloc de codru") ; ce leitmotif livresque typiquement éminescien reparaît dans cet autre leitmotif, sonore, du compositeur, dans „Somnoroase păsărele" sous une forme inédite où chaque image poétique prend forme par un autre moyen d'expression. Une touche de tristesse dans „Ce te legeni codrule", avec de sombres tonalités pour marquer l'inexorable marche du temps, des échos de vie pastorale dans „În temeiul codrului" et le motif de harpe écolienne dans „Doina" sont les éléments expressifs spécifiques du second groupe de madrigaux. Le troisième, centré sur les poèmes érotiques, transmet le message de l'Amour capable de triompher des avatars quotidiens. Cette „thérapie de l'amour" a, pour commencer, un habit archaïque („Kamadeva") de teinte crépusculaire, notamment hindouiste, puis se purifie dans les flots mineurs du „Désir", se retourne tristement vers les ombres du passé („Pe aceeași ulicioară"), monte brusquement („Floare albastră") pour s'apaiser et s'éclairer d'„un doux rayon" dans les eaux fraîches et claires de „În fereastra dinspre mare" et „Peste vîrfuri". Le dernier groupe planté sur le rivage éminescien renferme sept poèmes, véritables „cadences" du compositeur, profondément mélancoliques, pénétrées de sombre sensibilité, marquées par la fuite du temps („Trecut-au anii"), chargées d'images sonores embrumées avec des dessins chromatiques in stretto, pleines aussi d'énoncés romantiques évoquant son de cloche, heures nocturnes, sombres écueils („S-a stins viața falnicei Veneții"), tourmentées par la recherche de toujours autres nouveaux horizons frigiens („Ce suflet trist"), immuables aussi comme dans l'austère testament du poète „De-oi dormi"... Pour tout dire, le cycle entier des madrigaux de Gheorghe Dumitrescu constitue le corollaire de sa musique chorale, tel un commentaire de haut niveau, greffé sur la noblesse de la spiritualité roumaine, serti de démarches polyphoniques sur un fond expressif d'intimité (bien que, paradoxalement, conçues pour être interprétées par un grand ensemble !).

Aspirant vers la Beauté, vers les plus pures valeurs humaines dans l'ordre de l'esprit, aspirant notamment — et réussissant — à traduire le verbe „créer" par d'amples gestes de synthèse culturelle et spécialement musicale, Gheorghe Dumitrescu reste fidèle à la devise qui semble avoir été chuchotée à son oreille dès le berceau : „Pacifie, cultive et polis !".

IOSIF GERSTENENGST

Une vie dévouée à la musique d'orgue

Eugen PRICOPE

Sous le vocable de *Cantores Amicitiae*, un groupe de quelque 40 choristes de Bacău, Onești et de la commune Mărgineni (dép. de Bacău) entreprenaient en été 1988 une tournée hors du pays, donnant des concerts à Vienne, Rome et Naples et faisant aussi des enregistrements radiophonique. L'ensemble partait donc „de la Moldavie (citation tirée du texte de présentation)... se proposant d'offrir par la voie du chant"... à tous ceux qui voudront, un peu de son cœur. Au programme, entre autres, des compositions de Porumbescu et Musicescu et des chœurs sur des vers d'Eminescu (honorant ainsi le tout proche centenaire de la naissance de l'illustre poète). A l'orgue : le vénérable et bien connu interprète Iosif Gerstenengst.

L'année même, le 26 décembre, sous la coupole de l'Athénée Roumain de Bucarest, Iosif Gerstenengst offrait un programme particulièrement original : dans la première partie, des pièces anciennes écrites sur le territoire de la Roumanie — commentées par le musicologue Dr. Vasile Tomescu ; dans la seconde partie, des compositions pour orgue de Valentin Gheorghiu, Tudor Ciortea, Wilhelm Berger et Zeno Vancea.

Les choisissant ainsi parmi d'autres pour en faire l'en-tête de notre esquisse, ces deux manifestations de l'organiste bucarestois ont le sens d'une préfiguration de l'exceptionnelle étendue de répertoire et de disponibilités interprétatives qui a caractérisé l'activité artistique de Iosif Gerstenengst durant l'année 1988, celle du trentième anniversaire de son début à Bucarest.

Plus d'une fois a-t-on remarqué et consigné la massive présence de la jeunesse aux concerts d'orgue. „On note, si possible en majuscules, l'enthousiasme de la salle : la moyenne d'âge ne dépassait pas 25 ans" (du *Suplimentul literar-artistic* de *Scînteia Tineretului* — Dimanche, 5 août 1964). „Ces derniers temps, les concerts d'orgue jouissent d'une grande affluence, surtout de la part des jeunes" *(Muzica,* févr. 1983).

Scanned with OKEN Scanner

On pourrait dire que Iosif Gerstenengst a toujours été l'objet d'une légitime reconnaissance des nouveaux-venus à la musique, parce que, disons-le, il s'est toujours voulu et s'est toujours tenu à leurs côtés. Il a collaboré au concert inaugural de l'orchestre symphonique de l'Union de la Jeunesse Ouvrière où l'on a joué l'*Ode à la Paix* de Händel, puis au concert de l'*Ensemble Artistique* de l'U.J.C. Mais, les tout petits le connaissaient, notre organiste, par le truchement des *Six pièces humoristiques* sur des vers d'Arghezi, composées par Laurențiu Profeta et enregistrées sur disques. Et combien d'autres concerts encore, pour élèves, étudiants, à l'Athénée Roumain ! Et combien de collaborations spéciales, par exemple avec l'Orchestre de chambre „Dinu Lipatti" des étudiants de Cluj-Napoca, ou bien avec l'Orchestre de chambre du Lycée Pédagogique de Bucarest ! De même, pourraient-ils ne pas se souvenir des sons de l'orgue (fut-il électronique) les quelque deux cents enfants qui ont chanté dans le chœur sous la direction de Cristina Moroșanu (professeur à Bacău), avec Iosif Gerstenengst ? Pour les petits violonistes Dan et Claudiu Vornicelu il a été le collaborateur enthousiaste dans une transcription du *Double Concerto* de Bach. Et ainsi de suite... Maintes apparitions de l'organiste, qu'elles fussent ou non nominalisées, ont eu lieu sous des titres de rubriques bien connues — tels *Treptele afirmării* (Les marches de l'affirmation), *Tribune ale tinerilor interpreți* (Tribunes des jeunes interprètes) — qui, depuis de longues années, stimulent les nouveaux interprètes de talent s'approchant de la musique dès les bancs de l'école quel qu'en soit le degré. Enfin, ne pas omettre ses collaborations aux cours de l'Université de culture musicale, celles avec les groupes syndicaux, celles aux Maisons de la Culture etc.

Quant aux échos éveillés par les propres récitals et concerts de Iosif Gerstenengst dans le pays comme ailleurs en Europe et Outre-Atlantique, ils sont franchement impressionnants, relevant non seulement ses contributions d'interprète au répertoire roumain de date récente impliquant l'orgue, mais aussi le don de soi, le dévoûment au métier, à la recherche, absolument exceptionnels ceux-là et parfaitement dignes d'être projetés en plein jour.

LES DÉBUTS

Iosif Gerstenengst est originaire du Banat. Il est né à Ciacova (dép. de Timiș) le 3 juillet 1920. En tant que fils d'une réputée choriste et d'un père très mélomane, il a commencé de bonne heure l'étude de la musique, avec Adela Sommer, une maîtresse de piano du village natal, très douée comme pédagogue. Ensuite, à Timișoara, de onze à dix-neuf ans, il a été l'élève de Elisabeta Andrei, diplômée du Conservatoire de Leipzig, classes de piano et disciplines théoriques. A 13 ans il s'est produit — ce fut son début ! — dans le cadre de l'école (*Solfegietto* de Philippe Emmanuel Bach), pour qu'en 1937, à 17 ans donc, il interprète dans la grande salle du Lycée (actuellement, la Faculté de Médecine de Timișoara) la *Sonate en la majeur*, avec variations, de Mozart. La chronique musicale d'alors le dénombra parmi „les tout mûrs", remarquant sa technique brillante et sa bonne connaissance de la pièce. Quelque temps après, le même chroniqueur signalait que „l'étudiant Gerstenengst a interprété magistralement la *Pathétique* de Beethoven". Suivirent des années consacrées aux études de spécialité avec Emeric Vormittag (formé en Allemagne et spécialiste du chant grégorien). En 1939, Iosif Gerstenengst se dirigea vers l'orgue, l'instrument l'ayant fortement impressionné, notamment dans la facture due à Victor Wegenstein, le descendant d'une famille de facteurs d'orgue comptant trois générations. Ils en avaient construites pour la Roumanie, mais aussi pour les zones du voisinage en Yougoslavie et Hongrie. „L'orgueil de cette firme du Banat" restait toutefois le plus grand orgue qu'elle avait construit à Bucarest, rivalisant avec d'autres orgues de cette ville dues à des firmes de l'étranger et même avec ces imposantes orgues de Brașov, Sibiu etc.

Des leçons d'orgue, Iosif Gerstenengst en a pris aussi avec Tolnai Hauser Adalbert, professeur au Conservatoire Municipal de Timișoara, organiste et maître de chœur.

Après son baccalauréat (section littéraire), le moment du premier concert „à son compte" se place durant ses études universitaires. Il a eu lieu à Ciacova même, la 30 août 1942, avec la collaboration (pour quelques solos) d'une étudiante pianiste du Mozarteum de Salzbourg et d'un professeur réputé qui avait enseigné environ 800 élèves ! Suivirent d'autres concerts à Arad, Aradul Nou, Jimbolia, Timișoara, Reșița, Sibiu, Caransebeș, Oravița, Brașov et, finalement, Bucarest (le 24 juillet 1949), après quoi vint le tour d'Oradea, Cluj, Orșova, Lugoj, Reșița de nouveau, Carei, Satu-Mare etc.

Le vrai début bucarestois fut son concert du 13 décembre 1958 à l'Athénéee Roumain... C'est alors aussi qu'il s'est s'établi définitivement comme organiste dans la capitale du pays. La presse culturelle, les chroniques musicales s'empressèrent de relever sa haute qualité professionnelle, ses permanentes aspirations non seulement vers la perfection mais aussi vers l'élargissement continuel des horizons esthétiques, les „mettant au jour" sans relâche et collaborant généreusement avec ses confrères compositeurs, interprètes, solistes.

COLLABORATIONS AVEC LES INTERPRÈTES DU PAYS

Une liste complète renfermerait plusieurs centaines de noms d'instrumentistes, de vocalistes des théâtres d'opéra, de différentes chorales, de divers orchestres symphoniques ou de chambre, tous des professionnels de la meilleure école ; on y trouverait aussi, sur cette liste, quantité d'amateurs, parmi lesquels de nombreux jeunes, de Bucarest et d'ailleurs ; les uns comme les autres ont réalisé avec Iosif Gerstenengst d'heureuses collaborations, à un rythme quasi-hebdomadaire, à la manière des maîtres de chapelle ou des cantors d'autrefois... Et, de chacun, l'organiste trouvait moyen d'apprendre quelque chose... Aujourd'hui, il se souvient avec émotion de quelques-unes de ces heures mémorables, par exemple du caractère

Scanned with OKEN Scanner

multilatéral qui définissait le professionnalisme du flûtiste Vasile Jianu et surtout „de son éblouissant esprit", un esprit investigateur „qui ne manquait jamais de toujours dénicher de nouvelles pièces pour nos programmes" ; par ailleurs, l'organiste a plus d'une fois exécuté des compositions de Jianu, tels *Grave* et *Carillon*, interprétées „avec une remarquable sobriété, qui caractérise son jeu d'orgue d'une régistration très rigoureuse" (cf. Radu Gheciu). Et le tuba Ionel Dumitru, alors ! „Si dans le registre aigu — se rappelle l'organiste — le timbre de l'instrument du professeur Jianu atteignait les zones des «voix célestes», Ionel Dumitru par contre jouait surtout dans les «zones basses»". Et cet autre confrère, l'hautboïste Pavel Tornea : „Quel beau son bien trampé n'apportait-il pas à côté de l'orgue !". Quant au violoniste Sandu Albu, il „irradiait en permanence un enthousiasme artistique jeune, plein d'envolée, possédait et s'armait d'un répertoire vaste". D'autres souvenirs se rapportent à Mihai Constantinescu, le violoniste qui collabora aevc lui pendant près de vingt ans, surtout pour un répertoire d'époque, présenté en „séries" éducatives ; il y faisait briller un style d'interprétation fermement établi sur ses vastes connaissances de littérature et poésie, d'architecture, peinture, philosophie, morale, inscrivant ainsi l'art des sons dans la grande sphère de la culture Rumain. Auprès de lui, notre organiste, qui pouvait être aussi „un virtuose capricieux" (cf. un compte rendu à Norden, Allemagne-Ouest, le 26 oct. 1973), redevenait l'artiste sobre, le partenaire qui servait en premier lieu l'idées de communion à travers la Grande Musique... Puis, la série des violoncellistes dont ne manquait pas le contrebassiste virtuose ! A Jassy par exemple, récemment (le 30 mai 1988), un concert de chambre à la Philharmonie locale réunissait l'organiste au violoncelliste Moroşanu et à l'ensemble *I virtuosi Moldavi ;* quelques semaines après, un récital (21 juin 1988) de l'organiste, à Rome (au *Pontificio Istituto di Musica Sacra)* amena devant le public romain la *Partita su un Tema populare romeno* de Tudor Ciortea et le *Piccolo Preludio su un Vecchio canto di Banat* de Gheorghe Firca..

Parmi les solistes de la voix, les plus nombreuses collaborations ont été celles avec Emilia Petrescu et Martha Kessler, de même qu'avec Bianca Manoleanu, la digne élève (en matière de style d'interprétation, surtout pour l'oratorio) d'Emilia Petrescu. Ne pas oublier aussi Zenaida Pally, Elena Cernei etc. Excellentes contributions de la part de chacune et notamment remarquable interprétation du répertoire traditionnel de la part de Martha Kessler, modèle d'austérité et d'application requises, de parfaite compatibilité artistique avec l'organiste ! Ensuite, des ténors, des barytons, des basses... Ils sont tous tellement nombreux, qu'il est impossible de les énumérer ici, mais, aussi peu qu'on en dise, cela représente d'incontestables preuves de l'exceptionnel éventail artistique de Iosif Gerstenengst et, surtout, de son élan, ressenti comme un véritable devoir, à propager le répertoire national, particulièrement le contemporain.

TOURNÉES HORS DU PAYS

Trois ans après sa première apparition à l'Athénée Roumain dans un double récital de sonates pour orgue avec violoncelle — manifestation intégralement radiodiffusée —, Iosif Gerstenengst entame sa série de tournées à l'étranger : d'abord à Szeged (la 18 nov. 1962), devant un orgue à 5 claviers, ensuite à Budapest, sur un instrument de moindre taille (marque Rieger), puis en Pologne (1964) à Varsovie, Cestokowa, Wroclaw, Oliva (où il trouvait le meilleur orgue). La même année : Prague et Brno. Suivent Vienne, Herzogenbourg et Salzbourg (juin, début juillet 1966) ; enfin, le 31 juillet 1966, l'Allemagne Fédérale, d'abord à Hambourg (jouant „avec maîtrise et bravoure, un son extraordinaire" — *Hamburger Abendblatt*, du 8 août 1966), puis à Munich, cette tournée étant relevée en Roumanie par la revue *Muzica* et le quotidien d'expression allemande *Neuer Weg).* Les apparitions à l'étranger continuent en 1967 avec Berlin Ouest et Stuttgart, Regenbourg, Munich (une seconde fois), Francfort (ici dans la compagnie de remarquables organistes venus de toute l'Allemagne Fédérale, du Canada, de la Suisse etc.) ; le périodique roumain pour l'étranger, *Tribuna României*, mentionne la tournée. 1970 : Leipzig, Dresde, Berlin-Est, Gotha, Freiberg près de Dresde (où l'attendait un orgue original Sielbermann !). 1971 : l'Autriche (Innsbruck), la Yougoslavie (Ljoubljana) dans le cadre du Festival International, la Belgique (y compris Bruxelles en octobre) dans le cadre du Festival International des „Maîtres Romantiques", Paris (à Notre-Dame) où son récital fut commenté par *Le Guide Musical* du 20 novembre 1971, texte reproduit dans la revue *Muzica.* A la fin de janvier 1972, l'organiste bucarestois joue à Rome sur un orgue de très bonne facture, à 5 manuels. A Rome, la Cité Eternelle, il va revenir en 1988 — nous l'avons déjà dit au début — avec un programme dont toute la seconde partie sera consacrée à de la musique roumaine et c'est bien cela qui prête une signification spéciale à son deuxième concert de Rome car, à la différences des précédents à l'étranger qui ne renfermaient qu'une ou deux compositions roumaines, ici, au *Pontificio Istituto di Musica Sacra,* en 1988, le gros poids revenait à la création musicale de son pays.

Mais reprenons l'ordre chronologique de ses sorties à l'étranger : 1972 — Yougoslavie (Zagreb et Ljoubljana), Hongrie, Tchécoslovaquie (Olomouc — le Festival d'orgue, de nouveau sur un instrument à 5 claviers), Allemagne Fédérale (Freibourg, le 4 octobre, inaugurant la *Semaine Roumaine),* URSS (Tallin, Leningrad, Vilnius, Riga) avec, chaque fois, de la musique roumaine. 1973 : Belgrad, Salle des Syndicats ; Allemagne Fédérale (six villes) et Berlin-Ouest (avec de la musique roumaine ancienne — Croner, par exemple — et contemporaine — Ciortea, Kozma etc.). 1974 : Danemark (le Festival International de Soro, près de Copenhague, puis Esbjerg). 1975 : URSS (Odessa, Kazan, Minsk, Jaroslav), Allemagne Fédérale (Essen et Cologne où la presse locale mentionne : „...an der Grossen Orgel : Josef Gerstenengst... qui a joué au Dôme rien que de la musique d'orgue roumaine... puisque Bach, Franck et Reger, tout le monde en

Scanned with OKEN Scanner

joue !"). Toujours en 1975, à la cinquième édition de l'*Eté musical du Luxembourg*, où de nouveau toute la seconde partie de son programme est formée de musique roumaine ; puis aux *Journées Internationales de l'Orgue*, quatre concerts (musique hollandaise, roumaine — programme entier —, Bach et musique allemande contemporaine). 1976 : en Juin, à Bratislava, invité avec d'autres neuf organistes réputés, à l'inauguration du nouvel orgue du Palais, le programme imposé renfermant Bach (la première partie) et de la musique nationale respective (la seconde partie), donc roumaine pour Gerstenengst. 1977 : la Suède (où la presse le gratule du titre de „Maestro roumain de l'orgue"), la Finlande, Danemark une deuxième fois. 1978 : en janvier, à Sofia (Salle „Bulgaria"), Allemagne-Ouest et Berlin-Est (sur un orgue „Wagner", célèbre et des plus anciennes), puis Berlin-Ouest (le no. 6/1978 de la revue *Prisma* mentionne son récital), 1979 : URSS (Minsk, Vilnius, Tallin, Leningrad (ici, dans la Grande Salle de la Philharmonie) ; suit une tournée estivale en Hongrie, puis en automne une longue tournée aux Etats-Unis d'Amérique (Milwaukee, Chicago, Mansfield, Philadelphie, Pennsburg, New-York, Newark) ; la presse de Chicago apprécie surtout ses interprétations de Bach et Liszt ; celle de Philadelphie, „son sens du style, le raffinement des régistrations, la virtuosité parfaite du jeu" ; New-York, à son tour, relève la grande affluence de public, les ovations faites à l'organiste bucarestois. 1984 : Autriche et Hongrie.

Et l'énumération pourrait continuer... Le fait est que l'*Österreichisches Orgelforum* inscrit Gerstenengst parmi les 27 membres étrangers cooptés par l'Association, que son nom figure dans de nombreux autres recueils plus exigeants, tel que l'*International Register of Profiles* du mois de mars 1984. Un journal autrichien va même jusqu'à rappeler son soixantième anniversaire en 1980 ! Le *Men of Achievement* (XII^e^ édition) publie une biographie et une photo de l'organiste, un journal de Münster (du 25 janvier 1937) rend éloge au „musicien dépourvu d'emphase" ! Certes, oui, sans emphase, on le sait, mais tout de même, malgré sa modestie de bon aloi, le voici au faîte de la reconnaissance internationale : c'est ce qu'il convient de souligner ici, une fois de plus...

SON CREDO : L'ÉPANOUISSEMENT DE LA MUSIQUE ROUMAINE CONTEMPORAINE

Gerstenengst n'a laissé lui échapper la moindre occasion de répandre dans le monde la musique du pasy natal. Nous avons bien noté ci-dessus les moitiés de programmes ou les programmes entiers de récitals qu'il lui a consacrés. Mais, c'est surtout „chez lui", en Roumanie, que l'organiste s'est dévoué, au cours des dernières décennies notamment, à la répandre. Ces derniers temps en effet, il n'y a presque pas eu de lancement ou de reprise d'œuvre avec orgue sans la contribution de Gerstenengst, laquelle de ce point de vue, s'inscrit comme l'une des plus exemplaires.

Il a commencé, vers 1973, par des enregistrements de pièces de Vieru, Olah etc., pour des films, ne soupçonnant pas alors que, le faisant, il ouvrait devant lui un nouveau chapitre de répertoire, aussi important que vaste. De la musique de toute espèce — depuis la plus rigoureusement construite jusqu'à la plus moderniste, non-déterminée, du genre de celle d'Octavian Nemescu dont les indications se résumaient souvent à des formules telles que „N'importe quels accords, à tout hasard, seulement qu'ils soient dans le rythme"... (pour *Triangle*, sous la direction de Emanoil Elenescu). D'une toute autre facture se présentait la *5^e^ Symphonie „Musique solennelle"* de Berger, dont il assuma la création, de même que toujours d'une création il fut question pour l'opéra radiophonique *L'Immolation d'Iphigénie* de Pascal Bentoiu, opéra sans orchestre, mais avec des parties solo de voix et orgue. L'œuvre a remporté le Premier Prix à la XX^e^ édition du Festival International de Radio et Télévision de Rome en 1968. La même année, Gerstenengst apporte sa contribution aussi à *Vitralii* (Vitraux) de Mihai Moldovan. En 1969, on le trouve à l'Athénée Roumain pour la création d'une *Passacaille* de Irina Odăgescu-Tuțuianu et de la *6^e^ Symphonie* de Berger sous la direction de Mircea Cristescu, en même temps qu'à la Salle de la RTV, sous la baguette de Iosif Conta, pour l'oratorio *„Mioriţa"* de Sigismund Toduță. La même année encore, avec Ludovic Baci, pour la *Cantata anilor lumină* (Cantate des années-lumière) de Vieru. Deux ans plus tard, *Mărturie* (Témoignage) de Nicolae Brînduș et le poème symphonique *Vis cosmic* (Songe cosmique) de Th. Grigoriu, toujours sous la direction de Ludovic Baci. Ensuite, à l'occasion du Cinquantenaire du P.C.R., *Odă oraşului meu* (Ode à ma ville) de Th. Grigoriu également. De la même époque, date sa participation aux concerts de présentation à l'Athénée Roumain ainsi qu'à l'enregistrement sur bande de magnétophone du *Hamlet* de Bentoiu. En 1975, un nouvel ouvrage de Brînduș : l'opéra-pantomime *Logodna* (Fiançailles) sur des vers de *Strigoii* d'Eminescu, dir. d'orch. : Ludovic Baci (RTV) et une nouvelle composition de Irina Odăgescu-Tuțuianu, *Piscuri* (Sommets), sous la baguette de Mircea Basarab. 1976 : enregistrement pour le film *Michel le Brave* (musique : Tiberiu Olah) et trois collaborations : au concert-débat (RTV) de la „Tribune de la création musicale roumaine contemporaine" ; au concert „Pages de musique roumaine ancienne et nouvelle" donné en l'honneur du Congrès de la Culture et de l'Education socialiste ; à la pièce *Constellation de l'homme* de Olah, dans le cadre du „Printemps culturel bucarestois". 1977 : deux participations à des créations : celle de l'oratorio *Un pămînt numit România* (Une terre nommée Roumanie) de Liviu Glodeanu, dont les deux premiers mouvements étaient composés à partir d'un projet de *Concerto pour orgue* (chargé de difficultés d'écriture solistique dans la partie d'orgue) et, à l'Athénée Roumain, sous la baguette de Liviu Ionescu celle du *Concerto pour orgue et cuivres* de Glodeanu encore, en fait la dernière composition de ce dernier, jouée à peu de temps après sa disparition prématurée.

C'est dire, en somme, que Doru Popovici avait bien raison d'affirmer — après l'interprétation d'un ouvrage de Zeno Vancea (avec la Philharmonie de Ploiești, en tournée à Bucarest) — que „...Iosif

Scanned with OKEN Scanner

Gerstenengst a de grands mérites dans la diffusion de la musique roumaine contemporaine pour orgue..." (*Scinteia*, 18 déc. 1983). Et, quelques phrases plus loin : „...il a été l'interprète idéal...".

En effet, l'interprète idéal ! Tant pour les doyens d'âge comme Zeno Vancea et Sigismund Toduţă que pour le jeune Mihnea Brumariu et sa récente *Symphonie avec choeur et récitant* sur des vers de Eminescu, créée en avril 1988 à Bucarest sous la baguette de Cristian Brâncuşi.

TRIOMPHE DU TEMPS ET DE LA VÉRITÉ

Il y a eu, de tout temps, des applaudissements, des poignées de main chaleureuses, des paroles d'admiration et de gratitude — surtout de la part des jeunes partenaires. Il y a eu, aussi, des chroniques ultérieures à ses apparitions, nombre d'entre elles demeurant comme de suggestifs témoignages d'une prestigieuse et féconde activité au service de l'art sonore.

Mais il y a eu aussi des lettres de remerciement adressées à l'organiste ; elles attestent sa permanente présence dans l'arène de diffusion de la musique parmi les masses, à n'importe quel niveau esthétique et de compréhension.

Le tout ensemble évoque une âme qui vibre généreusement pour autrui, une vie d'homme qui s'est enrichie en se donnant. A l'âge des achèvements, c'est „le triomphe de la vérité".

QUELQUES TÉMOIGNAGES-DOCUMENTS

La lettre adressée à l'organiste par l'Université Ouvrière de Culture musicale pour le remercier de ses collaborations en l'année scolaire 1962—63, notamment dans le domaine de la musique contemporaine.

Le Conseil du Syndicat de l'Académie de la Rép. Pop. Roumaine — qui patronnait l'Orchestre Symphonique des Médecins — le remercie „pour son concours volontaire".

Le Chœur „Gheorghe Danga" (voix d'hommes), l'ensemble de Chant classique „Lyra" (Bucarest), l'Institut Polytechnique (Bucarest), qui patronne l'Orchestre symphonique des Ingénieurs, l'Institut de Médecine de Cluj-Napoca, la Société „Lyra" de Brăila etc., etc., autant d'ensembles avec lesquels Gerstenengst a évolué sous l'égide du Festival National *Cîntarea României*, puis des amateurs (compositeurs et ensembles), puis les restaurateurs de l'orgue du Château Peleş ou du plus ancien orgue de Bucharest sur lequel il joua lorsque l'instrument accomplissait 100 ans ! Enfin les philharmonies, les orchestres de chambre, les théâtres et les théâtres d'opéra, les maison du film, l'Electrecord, les chefs d'orchestre sous les baguettes desquels il a joué les grands oratorios et les nouvelles œuvres roumaines vocales-chorales-symphoniques, les animateurs des spectacles de *colinde* traditionnelles de Kiriac, Cucu, Hubic, Vasile Popovici, tous gardent une vive reconnaissance à Iosif Gerstenengst pour son apport précieux.

DE L'ALBUM DES CONSÉCRATIONS DE L'ORGANISTE

Dédicaces

„Il a su conquérir nombre de coeurs et pas seulement parmi les amateurs de musique mais aussi parmi les „hommes de bonne volonté" qui apprécient en tout domaine la spiritualité. C'est un homme entier que notre organiste, rayonnant une spiritualité de cette espèce".

Emanoil Ciomac

„Ce fut une agréable surprise pour moi que de trouver dans le jeu de l'organiste Iosif Gerstenengst les éléments que doit connaître un organiste de nos jours"

Professeur Dr. Jiri Reinberger (organiste de Prague)

„Pour son jeu impeccable, exceptionnel, je lui souhaite aussi à l'avenir de la joie et des succès"

Johannes-Ernst Köhler (organiste de Weimar)

„J'ai été impressionné par votre jeu : du point de vue technique, comme du point de vue style !"

Viktor Bickerich

„Avec toute mon amitié et admiration non-démentie pendant 25 années. Chaleureux et sincères remerciements"

Valentin Gheorghiu

„À maître Gerstenengst, avec admiration et reconnaissance"

Tudor Ciortea

„À mon cher ami, l'organiste d'exception Iosif Gerstenengst, souvenir reconnaissant à l'occasion de la création de cette pièce qui lui est dédiée"

Zeno Vancea

Extraits de la presse musicale

„Poursuivant l'effort entrepris par Pierre Cochereau... pour la première fois en France, un organiste roumain... qui inscrit déjà à son palmarès les villes les plus importantes de l'Europe musicale... Cet éminent organiste a littéralement subjugué les quelque quatre mille auditeurs..."

Le Guide musical du Concert, du Disque, de la Musique et du Son, no. 597, 20 nov. 1971

„Il numeroso e attento publico ha vivamente applaudito l'organista"

L'Osservatore Romano, 31.I./1.II.1972

„Bach-Interpret von sehr persönlicher Prägung... typisch rumänische Orgelschule..."

Berliner Morgenpost, 12.VII.1968

„Although the audience was sparse they were thrilled by his interpretation of selections from Beethoven, Liszt. His understanding of a composition by the American composer Aaron Copland (Episode) was as complete as that of the selection which, followed the pensive „Abendlied" by his countryman Tudor Ciortea..."

Heimatbote Toronto, 1.X.1981

„Einen Poeten an der Orgel... Sehr einnehmenden beredsamen Ton... Das Verbinden technischen Könnens mit eigenwilliger Musikalität."

Neue Literatur, no. 2/1989

Scanned with OKEN Scanner

MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

Calea Victoriei nr. 41, sector I — București, tel. 15.60.88, 15.47.42, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— **Partituri, cărți de muzicologie și de educație muzicală: muzică simfonică, de operă, operetă, de cameră, ușoară, de jazz, populară, metode pentru studiul instrumentelor.**

— **Revista „Muzica".**

— **Discuri de muzică simfonică, de cameră, de operă, operetă, ușoară, de jazz, populară și piese de teatru.**

— **Casete imprimate cu muzică populară și ușoară.**

— **Instrumente de fanfară.**

— **Piane, viori, viole, violoncele, contrabași**

— **Saxofoane, naiuri, taragoți, acordeoane cu 80 de basi, cobze, chitare electrice (bas și de armonie) precum și chitare clasice de diferite tipuri, țambale de concert, bateril de jazz.**

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA Nr. 6 48 p. București — Iunie 1989

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61

Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi sau instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA SPIREA

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, DOINA TARHON, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Vasile Rus-Batin -„Doina"

I. P. Informația — c. 1314

Scanned with OKEN Scanner

MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

Calea Victoriei nr. 41, sector 1 — București, tel. 15.60.88, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— Amplificatoare 2×35 W, boxe de 40 W, 50 W și 4 Ohmi, difuzoare pentru radiofi-care, televizoare, casetofoane auto stereo „Corina", radiocasetofoane auto „Stela" și „Raly", precum și aparate de radio de diferite tipuri.

— Benzi și casete ORWO, aparate foto.

— În cadrul magazinului se fac expertize pentru viori, piane, pianine și alte instrumente muzicale precum și demonstrații privind modul de folosire a televizoarelor, magnetofoanelor, pickup-urilor etc.

— Mărfurile aflate în magazin se vind și pe virament către instituții, întreprinderi, cămine culturale, cooperative de producție, organizații de pionieri.

Scanned with OKEN Scanner